



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

PIATAN LUBE MOREIRA

PRÁTICAS SOCIAIS: OUTRAS FORMAS DE SER ARTISTA

Vitória
2016

PIATAN LUBE MOREIRA

PRÁTICAS SOCIAIS: OUTRAS FORMAS DE SER ARTISTA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial à obtenção do Título de Mestre em Artes Visuais.

Área de concentração: Nexos entre Arte, Espaço e Pensamento

Orientador: Prof. Dr. Aparecido José Cirilo

Vitória
2016

Universidade Federal do Espírito Santo

Centro de Artes

Data da defesa: 6 de dezembro de 2016

Dissertação intitulada *Práticas sociais: outras formas de ser artista*, de autoria do mestrando Piatan Lube Moreira, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores doutores:

Prof. Dr. Aparecido José Cirilo – UFES (Orientador)

Prof. Dra. Aíssa Afonso Guimarães – UFES

Profa. Dra. Isabel Maria Sabino Correia - FBAUL

À memória de José Luiz Kinceler (1961-2015)

AGRADECIMENTOS

Demonstro profunda gratidão a todos os seres que atravessaram minha existência e contribuíram para a minha formação intelectual, espiritual e sensitiva.

À Fundação de Amparo à pesquisa no Espírito Santo (FAPES) pela credibilidade e financiamento da pesquisa.

Ao José Luiz Kinceler, pelo apreço e animação de nossas conversas e suas maravilhosas colocações para o presente texto.

Ao meu orientador, Aparecido José Cirilo, pela estima, brio, conduta, certeza, clareza, dedicação, confiança e entusiasmo.

À Lissa Tinôco, minha companheira, pela paz, luz, partilha, amor e fraternidade de todos os dias.

À todos os artistas e coletivo de artistas do mundo.

À todos os membros da comunidade de Piapitangui, onde me criei, berço da minha simplicidade, cuja realidade veste minhas vontades e olhares sobre o mundo.

A Cassia Moreira Nogueira pelo apoio, carinho e força em momentos delicados.

A Mariângela Ramos Pimenta, pelo estímulo, carinho, gentileza e ajuda com este trabalho.

A Maria de Lurdes Lube Pestana, minha madrinha querida, pelo apoio, fé e confiança.

A Maria Regina Reis Ramos, pelo exemplo, estima, brilho e oportunidades de sempre com um novo ensinamento.

Ao Adriano Ramos, que me presenteou com novas dimensões da realidade e convívio artístico, com sua potência de pensamento, de afeto e de dedicação.

Aos meus pais, em especial à minha mãe, Vera Lúcia, pela realização deste projeto de vida com sua força e persistência na travessia dos anos, nos momentos difíceis que passamos e que nos tornaram vitoriosos.

Ao Francisco de Assis, pai, amigo, irmão, co-orientador, aliado e conselheiro .

Ao meu irmão, Raian, grande camarada, a quem confio minha vida: sua soberana iluminação me ajuda nessa linda passagem.

Todo mundo é artista.

Joseph Beuys, 1981

RESUMO

Escrevemos a arte em um novo patamar e relação criativa, destacadas recentemente suas apuradas metodologias de ação e recepção: relacionais, participativas, comunitárias, sociais, anti-mercadológicas e transdisciplinares. Temos como matéria originária de pesquisa a cooperação e a colaboração entre artistas e usuários da obra de arte no seu processo de criação. Assim, há os redimensionamentos dos fundamentos que a constituem, outras redes de relações e de potencialidades poéticas. Uma nova construção do ser artista é posta em prática em obras ao redor do mundo pós-1960, no surgimento de novos caminhos engajados da Arte com a vida em ganchos teóricos que contemplam práticas como Arte Baseada em Comunidades, Arte Socialmente Engajada, Arte Colaborativa, Prática social... Enfim, estamos diante de uma outra postura criativa e existencial da arte e de seus lugares na realidade do planeta, em que suas potências de sociabilidade surpreendem: Outras formas de ser artista expõem processos criativos refletidos do artista pesquisador com parâmetros e pêndulos de outros artistas, ao longo da história da arte, dinamizadas em uma teia de condutas e obras empenhadas em prática sociais, e do artista para além do ente biograficamente constituído. Dois importantes trabalhos, *Entre saudades e guerrilhas* e *Tabebuias: cozinhas experimentais*, impulsionam esta pesquisa com descrições de processos criativos vividos pelo autor, nos quais as comunidades interferem no resultado final das obras. Os conceitos que permeiam esta dissertação são instrumentos da dinâmica de transformação na própria tradição da arte, com elementos propositivos dialógicos e extremamente coletivos. Elegemos o termo “Prática social”, atribuído por Helguera para determinar os trabalhos aqui apontados com novas gamas de entendimento da arte e sua força comunitária.

Palavras-chave: Prática social. Arte Socialmente Engajada.
Arte Colaborativa. Arte contemporânea. O artista.

ABSTRACT

We write Art to a new level and creative relation, recently highlighted its refined methodologies of action and reception: relational, participatory, community, social, anti-marketing and cross-disciplinary. We have as raw original research the cooperation and collaboration between artists and users of the artwork in their creation processes. So there is the resizing of its foundations that are other networks of relationships and poetic powers. A new building of being an artist is put into practice in works around the post-1960 world, in the emergence of new ways of engaged art with life in theoretical hooks that include practices such as Art-Based Communities, Socially Engaged Art, Collaborative Art and Social Practice... bytheway, we are in front of another creative and existential posture of Art, its sociability powers surprise and its places in the reality of the planet: Other ways to be an artist exposes a creative process by the reflected artist-researcher with parameters and pendulums with other artists throughout the History of Art, spurred in a web of pipelines and engaged in social work practice: artist beyond being biographically constituted. Two important works: *Between missings and guerrillas* and *Tabebuías: experimental kitchens* that drive the dissertation with descriptions of creative processes experienced by the researchers, in which the communities interfere with the final result of the works. The words of this dissertation with concepts here permeated are instruments of the dynamics of transformation in the own tradition of Art with propositional dialogic elements, community, and extremely collective. We chose the term "Social practice", assigned by Helguera to determine the works here pointed with new ranges of understanding the Art and its community power.

Keywords: Social Practice. Socially Engaged Art.
Collaborative Art. Contemporary-Art. The artist.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 01** - Joseph Beuys - 7000 carvalhos (1982-87), Crédito: Dieter Schwerdtle/Arquivo Documenta 7 Kassel- Fonte: <http://brasileiros.com.br/2016/05/o-abandono-da-arte/> Acesso em 20 de março de 2015.....35
- Figura 02** - Alberto Greco- Vivo-Dito ,1962- 1963, Fonte: http://www.macromuseo.org.ar/coleccion/artista_obrab/g/greco__alberto_1_a.jpg Acesso em 3 de janeiro de 2016.....42
- Figuras 03 e 04** – H. OITICICA; Exposição OPINIÃO, dia 12 de agosto de 1965, o Museu de Arte Moderna (MAM) - RJ- FONTE <http://www.pinakotheke.com.br/new/exposicao-imprensa.php?idExposicao=21> Acesso em 8 de outubro de 2016.....47
- Figura 05-** Cildo Meireles; Inserções em circuitos ideológicos 02- 1970 Fonte: <https://michelamaryneto.wordpress.com/tag/arte-contemporanea/> Acesso em 30 de maio de 2014.....48
- Figura 06-** Arthur Barrio; Trouxa ensanguentada – Parte 1- Belo Horizonte, abril de 1970. Fonte: <http://arturbarrio-trabalhos.blogspot.com> Acesso em 03 de maio de 2016.....49
- Figura 07-** Alberto Greco, Vivo Dito -, Argentina,1962- Fonte: http://www.macromuseo.org.ar/coleccion/artista_obrab/g/greco__alberto_1_a.jpg Acesso em 3 de janeiro de 2016.....50
- Figura 08-** Víctor Grippo y Jorge Gamarra- membros de “Los treze”- Horno popular para hacer pan,1972. Fonte: http://cvaa.com.ar/01sigloxx/04_crono_1972.php acesso em 18 de agosto de 2016.....52
- Figura 09-** Matta-Clark (right) and co outside, NY, FOOD, 1971- Fonte: <http://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2013/may/02/gordon-matta-clarks-art-restaurantresurrected/>.....53
- Figuras 10,11,12-** Coletivo Poro- Propaganda política dá lucro, MG,2002, 2004, 2008 e 2010-Fonte <http://poro.redezero.org/intervencao/propaganda-politica-da-lucro/> Acesso em 3 de janeiro de 2016.....54
- Figura 13:** Opavivará! Ao Vivo!, Praça Tiradentes, BH, 2012. Fonte: <http://opavivara.com.br/sobre> Acesso em 5 de março de 2016.....55

Figuras 14, 15 e 16- Louise Ganz - Lotes Vagos - em belo horizonte.2005-2006. Fonte. http://lotevago.blogspot.com.br/ Acesso em 5 de março de 2016.....	56
Figura 17- Yes Lab - BBC DOW Announcement Courtesy of The Yes Men + Yes Lab- 2010- Fonte- http://co-lab.us/the-yes-lab/ Acesso em 5 de março de 2016.....	58
Figura 18 - Entre-Saudades e Guerrilhas- Local inicialmente previsto para a intervenção externa, Morro do Elói, visto do cemitério de Viana, ES Fonte: Acervo do artista.	69
Figura 19: Entre-Saudades e Guerrilhas- Esboço do projeto inicial para Entre Saudades e Guerrilhas, Viana, ESFonte: Acervo do artista , 2011.....	70
Figura 20: Entre-Saudades e Guerrilhas- Artista com grupo de voluntários, Viana, ES. Fonte: acervo do artista, 2012.....	71
Figura 21 – Entre-Saudades e Guerrilhas- Mapa da área de intervenção, realizada em 2011, na área rural de Viana, ES.Fonte: Google Maps. Adaptado pelo artista Acervo do artista.....	73
Figura 22 – Entre-Saudades e Guerrilhas- Nascente 01- FAMILIA GAVA - Fonte: acervo do Artista- 2012.....	75
Figura 23 – Entre-Saudades e Guerrilhas- INTERVENÇÃO ECO-SOCIAL- Fonte: acervo do Artista- 2012	76
Figura 24 – Entre-Saudades e Guerrilhas- Grupo de Voluntários – Propriedade da família GAVA - Fonte: acervo do Artista- 2012	77
Figura 25 – Entre-Saudades e Guerrilhas- Mutirão crianças da escola pluridoscente da comunidade de Piapitangui - Fonte: acervo do Artista- 2012..	79
Figura 26 – Tabebuias: Cozinhas experimentais- web site do projeto Tabebuias, 2014 - Fonte: Acervo do artista.....	81
Figura 27 – Tabebuias: Cozinhas experimentais - web site do projeto Tabebuias, plataforma mundial com as primeiras marcações da ilha de Vitória, 2015 - Fonte: Acervo do artista	82
Figura 28 – Tabebuias: Cozinhas experimentais - web site do projeto Tabebuias, com demarcações das árvores frutíferas e seus ícones referentes às espécies de frutas, 2014 - Fonte: Acervo do artista	82
Figura 29 – Tabebuias: Cozinhas experimentais - Vivências Tabebuias, MAES- (Museu de arte do ES, 2015) - Fonte: Acervo do artista.....	82

Figura 30 – Tabebuias: Cozinhas experimentais - Cozinha colaborativa do projeto Tabebuias, (MAES) 2015 - Fonte: Acervo do Artista.....	83
Figura 31 – Tabebuias: Cozinhas experimentais - Vivências do projeto Tabebuias, (MAES) – 2015 - Fonte: Acervo do Artista.....	83
Figura 32 – Tabebuias: Cozinhas experimentais - Tabebuias (MAES) Colheita de banana, 2015 - Fonte: Acervo do artista.....	84
Figura 33 - Tabebuias: Cozinhas experimentais - Ação de cozimentos dentro do museu, 2015 - Fonte: Acervo do artista.....	89
Figura 34 - Tabebuias: Cozinhas experimentais Colheita urbana, o artista e um funcionário do Museu, 2015 -Fonte: Acervo do artista.....	90
Figura 35 - Tabebuias: Cozinhas experimentais mandalas de frutas, 2015-Fonte: Acervo do artista	91
Figura 36 - Tabebuias: Cozinhas experimentais- plano de abertura dos tapumes que fecham as janelas existentes na arquitetura do MAES, 2015 Fonte: Acervo do artista	92
Figura 37 - Tabebuias: Cozinhas experimentais- escrita colaborativa, 2015 Fonte: Acervo do Artista.....	93

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO 1–HISTÓRICO DA ARTE: AFETOS E NARRATIVAS.....	23
1.1 Coletivos de práticas artísticas	29
CAPÍTULO 2–SER ARTISTA- PROSPECÇÃO E AFETOS	37
2.1 Autoria e propriedade	39
2.2 Práticas artísticas fronteiriças.....	45
2.2.1 Hélio Oiticica	46
2.2.2 Cildo Meireles.....	47
2.2.3 Artur Barrio	48
2.2.4 Alberto Greco	49
2.2.5 Grupo <i>Los Treze</i>	51
2.2.6 Matta-Clark.....	52
2.2.7 Coletivo Poro.....	53
2.2.8 Opavivará!	55
2.2.9 Louise Ganz	56
2.2.10 <i>The Yes Lab</i>	57
CAPÍTULO 3 – PRÁTICA SOCIAL.....	58
CAPÍTULO 4 – O NASCIMENTO DO ARTISTA SOCIAL: Quando um projeto autoral ganha contornos colaborativos:	68
4.1 - Entre- Saudades e Guerrilhas.....	68
4.1.1 Renascente: cooperação, mediação de memórias e um novo projeto	73
4.1.2 Escultura social	77
4.2 Tabebuias: cozinhas experimentais	79
4.2.1 Coletividades e processamentos construtivos.....	83
4.2.2 Museu como casa	88
CONSIDERAÇÕES: OUTROS CAMINHOS E RUMOS	94
REFERÊNCIAS.....	100

INTRODUÇÃO

Desde o Renascimento, quando o conceito de autoria personificada no artista é consolidada, vimos a permanência de uma propriedade intelectual sobre os processos criativos se desenvolver nos moldes semelhantes ao da propriedade privada, um dos conceitos chave do liberalismo do século XVII que deu as bases do sistema capitalista vigente ainda hoje. Nesses moldes, a posse autografa da arte constituiu um modelo de artista entendido como portador de uma certa “genialidade” – não a divina atribuída no Renascimento, mas a intelectual, principalmente após os anos de 1960 com a consolidação dos conceitualismos decorrentes do dadaísmo. Esse modo tradicional de ser artista vem sendo alterado, gradativamente, com as chamadas práticas interativas, relacionais e, especialmente, as práticas colaborativas em arte. Essas últimas, centradas em práticas artísticas baseadas no diálogo com comunidades.

É necessário, para iniciar a composição dissertativa, considerar a inclusão das práticas sociais engajadas como um processo consolidado de poéticas artísticas, processo atual e dinâmico de transformações das diretrizes das artes visuais e suas sociabilidades, transformações e políticas constituintes, fundamentadas em uma relação contínua entre experiência direta e perspectiva histórica, alongando suas práxis realizadora. Ao trabalhar com uma “história do tempo presente”, o historiador do contemporâneo tem o seu campo de trabalho “marcado, inicialmente e acima de tudo, pela presença dos testemunhos vivos” (MESQUITA, 2008, p. 8), baseando-se na simultaneidade de sua produção teórica em uma relação imediata com o objeto de pesquisa.

Durante dois anos, realizei uma investigação profunda sobre as reais questões que regem minhas práticas artísticas de 2009 para cá, e procurei equivalências teóricas para suas fundamentalidades críticas e históricas na arte. Exatamente nesta reflexão, pude perceber que minha prática artística em levava a um campo de saberes e fazeres que dialogavam com uma vertente na arte contemporânea, ainda não muito reconhecida, mas com proposições que aproximam efetivamente a arte e a vida – desejo presente desde as vanguardas históricas, e norteador das transformações da arte nessas últimas décadas. Pude perceber que minha atuação estava repleta de mediações sociais, com outros partícipes que eram mais que acionadores da obra;

verifiquei que há uma prática de compartilhamento social que tem espelhamentos na arte contemporânea.

Atento à grande variedade de iniciativas do gênero “prática artística social” espalhadas por diversos países, procurei concentrar a minha análise, ou meu diálogo com questões históricas e conceituais de minha prática artística, escolhendo algumas práticas de outros artistas sem mesclar seus processos com atividades que considero essenciais para a compreensão e arguição da configuração estrutural, pincelando, na figura do artista, suas dimensionalidades variadas. A Arte Socialmente Engajada (ASE) acentua-se em suas posturas e consolidações especializadas nos assuntos discutidos nos capítulos da dissertação, e se mostrou como um campo conceitual sobre o qual a minha e essas outras práticas tem estabelecido o diálogo necessário e o campo acionador da própria obra. Assim, esse trabalho investigativo está centrado em uma imersão dupla: de um lado, um artista que produz sua obra tomada no diálogo e com o engajamento social; de outro, um investigador que, no olho do furacão do processo como artista, investiga seu próprio processo criador e suas mediações. Institui-se aí um modo de investigação pautado na total imersão do investigado e do investigador.

A pesquisa-ação por Tripp, introduz a metodologia aqui abordada de maneira a aprimorar usos de pesquisas em planos de ensinos. “Pesquisa-ação é uma forma de investigação-ação que utiliza técnicas de pesquisa consagradas para informar a ação que se decide tomar para melhorar a prática” (TRIPP, 2005, p. 447). O pesquisador age com um método ativista onde movimenta-se com arranjos de atividades que o levam a um argumento de si. A atuação acontece em seu próprio pensamento: “somos o objeto estudado”. O movimento *in* faz do objeto um importante aliado na capacidade de reflexão que, por conseguinte, reforça o novo método, aqui, artístico. A pesquisa-ação é percebida por Grundy e Kemmis, citados por Tripp (2005, p. 447), como “identificação de estratégias de ação planejada que são implementadas e, a seguir, sistematicamente submetidas à observação, reflexão e mudança”. Tal perspectiva é o cerne do proceder metodológico aqui abordado.

Utilizando esse método investigativo, colocamos um campo de debate sobre a minha prática artística e as mediações possíveis com o campo teórico e conceitual que cerca tanto a descrição das ações realizadas em duas práticas artísticas comunitárias —

executadas com financiamentos de importantes editais de cultura do Estado do Espírito Santo (SECULT-ES) Artes Visuais —, quanto as reflexões nascentes da realidade criativa e construtiva, comunitária e cooperativa edificadas a partir dos ambientes produzidos em manejos de essência de transformação do real por colaboração, logo, práticas artísticas sociais.

Sendo essas intervenções socialmente engajadas, uma possível maneira de potencializar diálogos na forma de pesquisa-ação se faz por processo no qual os práticos “coletam evidências a respeito de suas práticas e pressupostos críticos, crenças e valores subjacentes a elas” (ELLIOTT *apud* TRIPP, 2005, p. 449).

Apesar de não se tratar de um compêndio histórico, buscamos pontuar, inicialmente, o encontro histórico das artes no estatuto do artista, identificar algumas das manifestações iconográficas e o lugar do artistas nessas práticas, tentando encontrar, ainda, em condições existentes de necessidades reais das práticas artísticas, um teor de reflexão sobre a estética vigente do mundo pós-moderno e as práticas artísticas e seus diferentes modos de ser artista.

Historicamente, apontamos para o indivíduo criador e suas habilidades técnicas e, principalmente, sua capacidade imaginativa distingui dos demais atores sociais. Essa é uma arte que se apresenta num patamar institucionalizado, com a qual o contato frequentemente se limita à fruição na expectativa de uma experiência agradável, dentro de um espaço dominado, com luz artificial, silêncio absoluto. Em meio aos movimentos pós-60 práticas de campo aberto (*land art*) a múltiplas intervenções onde o público reverencias o processo criado pelo artista.

O campo de concentração das Práticas Sociais nas artes vem, justamente, abordar processos relativos a artistas que têm como princípio sociabilidades de criação, potências sensíveis e inventivas de obras conscientes e transformadoras que provocam a si mesmos, assim como ao mercado de arte e à lógica tradicional, para cunhar metodológicas cooperativas de inovações artísticas e comunitárias. Essa expressão não representa um movimento autônomo artístico, mas diz de uma crescente metodologia no uso dos processos de criação de alguns artistas, com o advento de novos meios de comunicação frequentemente associados à promoção e valorização da inteligência coletiva, à troca e partilha de imaginários e conhecimentos técnicos para a realização de uma obra maior do que a advinda de um só artífice.

A capacidade de novas mídias para armazenar e recuperar informações, principalmente em bases de dados e na Internet, permite que elas sejam compartilhadas sem dificuldades, passando facilmente entre as fontes de conhecimento (FLEW, 2008), resultando em uma forma de inteligência coletiva. Assim, o momento histórico parece nos permite afirmar o espelho das disponibilidades cotidianas nos processos criativos. Assim, obras de cunho virtual no seu período pré-produção, produção e pós-produção são dados que interferem na reflexão sobre os meios e as operações dos artistas contemporâneos. A afirmativa fundadora, aqui defendida, é a arte como elemento básico na construção social. A materialidade da obra contemporânea supera qualquer tentativa de comparação histórica da arte. É a hora do diálogo e troca de pensamentos sensíveis como matéria-prima da criação. Crescem as práticas engajadas na partilha do processo criativo, no diálogo intuitivo e afetivo, na comunhão e na coletividade, no empoderamento recente da construção e conceptualização de arte, refletindo sobre sua “antiautonomia” em relação à vida. Arte é vida.

As obras de arte parecem incorporar potenciais processos criativos em si próprias. Quando refletimos sobre o processo artístico dialógico operando de modo colaborativo, parece que podemos dizer que revelam-se obras de méritos sociais com sensíveis permutações de existências e de desejos, reflexões aumentadas com as práticas de cooperação entre processo e criação da obra de arte e do ambiente em que se insere. Sempre foram comuns, em todos os tempos e em todas as áreas do conhecimento humano — poderíamos chamá-los “inteligência coletiva”¹ —, os processos de contribuições que usamos todos os dias sem nos darmos conta de quem os inventou... receitas de alimentos? A mesa? A cadeira? As brincadeiras de cirandas? São frutos de muitos “processos-pensamentos”, com contribuições dinâmicas entre os seres humanos, que não sabemos de onde vêm, mas são parte de nossa realidade habitual. Nas descobertas de cura de doenças, por exemplo, são grandes laboratórios que contam com atuação simultânea de muitos cientistas em nome de um bem comum: a humanidade. As hierarquias humanas são estruturas de

¹A inteligência coletiva seria uma forma de o homem pensar e compartilhar seus conhecimentos com outras pessoas. É um conceito que descreve um tipo de inteligência compartilhada que surge da colaboração de muitos indivíduos em suas diversidades. É uma inteligência distribuída por toda parte, em que todo o saber está na humanidade, já que ninguém sabe tudo, porém todos sabem alguma coisa.

poder que funcionaram bem, como forma de organização, durante muitos séculos, mas hoje, o mundo cada vez mais auto-organizado, e em rede, tornou mais fragilizados os velhos modelos de gestão do conhecimento de cima para baixo. Em pleno século XXI, a colaboração em massa via Internet está se transformando em um forte *modus operandi* para invenções e outras tantas instituições do planeta. As demandas sociais atuam como um processo de produção de conteúdo e serviços, em redes horizontais, integrando e compartilhando conhecimentos e recursos, bem mais do que agindo de maneira isolada, uma prática tradicional. Neste novo contexto, essas práticas refletem um outro jogo de força, muito menos ligado egocentricamente ao criador e mais interessado em trocas dialógicas, fluidas, abertas, interdependentes para fins de um bem maior.

Pretende-se mais que uma narrativa histórica dos processos criativos, miramos em refletir sobre a história da arte por meio da *persona* do artista e seu respectivo *status* social. Durante essa passagem, percebemos as instituições fortes e concretamos a ideia do tradicional nas artes, investigando as experimentações criativas em enfrentamento com a realidade marcada, abordando e problematizando as relações multilaterais, estabelecidas pela filosofia, entre arte e sociedade, até a questão da obra de arte engajada, a responsabilidade social do artista e o lugar eminentemente político da arte, que resultariam no escultor social de Joseph Beuys (1981) e na engenhosa estética social de Suzanne Lacy (1995)². A ideia central de Beuys na escultura social parece estar impregnada de uma atitude política (dos cidadãos, pertencente aos cidadãos) muito mais do que artística. Desse modo, a arte se liberta de imediato da lógica de “mercadoria do sensível”³. A mercadologia das artes é um instrumento de força e poder, interferindo completamente no modo de contato social da obra e do artista, revestindo-o de segredos e segregações dos processos criativos, em face das funções que as obras exercem na sociedade e a contaminação no seu significante — vale lembrar Jan Van Eyck (1390-1441)⁴, a figura

² Suzanne Lacy é uma artista visual cuja carreira prolífica inclui *performances*, vídeo e instalação fotográfica, escrita crítica e práticas públicas em comunidades. Ela é mais conhecida como uma das artistas performáticas de *Los Angeles* e se tornou ativa nos anos 1970, com arte em forma emergente de engajamento social.

³ Mercadoria do sensível: termo criado para descrever a realidade das obras de arte cuja sociabilização seja expositiva em mostras institucionais da arte e mercadológicas.

⁴ Artista do protorrenascimento, não revelou em nenhum de seus escritos os seus procedimentos artísticos e/ou suas formas de elaboração de tintas, sendo a pintura a óleo uma de suas memoráveis invenções, seu mérito mercadológico, guardando seus segredos até o túmulo.

do artista marcada a ferro e fogo pela genialidade isolada e seu processo criativo solitário (processo de idealização da obra). Em procedimentos do jogo de poder que envolvem esses seres, a presente reflexão elabora conteúdo sobre práticas artísticas sociais, troca e coletivização dos processos criativos, metodologias dialógicas em que há abertura nos processos e nas engrenagens da obra para o público, citando obras de minha livre escolha por afinidades e trabalhos realizados em campo com essas premissas em jogo.

Ao nos concentrarmos em tais práticas, reconhecemos o mercado, suas características, suas matérias-primas, seus *status* e suas virtudes. Quando nos propomos a uma ação comunitária, como em *Tabebuias*⁵, conseguimos algumas das reflexões artísticas para buscar dar conta intelectual e teoricamente da obra, quando, em redes, nos conectamos com aportes teóricos de diversos campos do conhecimento humano. Essas práticas de mediação social das artes nasceram no pós-guerra e se firmaram nas ditaduras militares das Américas com seu fomento nas décadas de 1960 e 1970. Fazendo uso do pensamento do artista Helguera (2011), essencialmente a existência da Arte Socialmente Engajada (ASE) leva a considerações de novas metodologias e reações de fazer vibrar realidades transformadoras de mundos sociais — movimento este já ativado nas Artes Visuais a partir de considerações da Arte Social dos anos 1960 em diálogo com locais e sociedade.

SEA⁶ trabalha na relação com sujeitos e problemas que, normalmente, pertencem a outras disciplinas, movendo-as temporariamente para um espaço de ambiguidade. E é justamente nesse deslocamento temporário dos sujeitos para o mundo do fazer Arte que se obtêm *insights* para um determinado problema ou condição, tornando-os visíveis para outras disciplinas (HELGUERA, 2011, p. 38).

Em contraponto à lógica construída do gênio, que afastava os criativos do comum, suas respectivas realidades super-humanas calhavam em todos os arcabouços produtivos de exibição, de criação, de devoção e contemplação. Dos entremeios das discussões propostas, surgem problemáticas que serão nutridas ao longo do pensamento que constitui esta dissertação: qual é o corpo teórico de uma prática social? Estatuto do artista, como falar de outros modos de ser artista?

⁵ Cf. Capítulo 4.2 desta dissertação.

⁶ *Socially Engaged Art* (SEA) ou, em português, Arte Socialmente Engajada (ASE).

Propriedade intelectual? Autoria? Eles não se configuram como produtores e criadores unos e geniais, mas sim como facilitadores de processos criativos? Falamos de arte participativa, relacional, colaborativa, arte socialmente engajada, Arte Social, novo gênero da arte pública. Quais são os caminhos teóricos de clarificação dessas premissas poéticas da arte contemporânea? De fato, todos os ganchos teóricos têm suas contribuições no que diz respeito às ações aqui problematizadas, e hoje os tempos permitem a ideia de rizoma, mudam-se por completo as plataformas de exibição, o modo de contemplação e recepção das obras, as linhas de produção e financiamentos, a partilha e comunhão, que são, sem dúvida, dados linguísticos e conceptuais de uma outra era das artes visuais. As escalas institucionais atravessadas nas novas posturas ou modos de concepção do artista, somadas às novas formas de recepção do público e da própria institucionalização das artes, firmam-se em desconstituir os paramentos atribuídos às linguagens e pensamentos artísticos dentro de um novo campo da prática da arte. Procura-se, no referido problema, ser coeso e claro nas questões avivadas como experiências práticas, como artista-pesquisador infiltrado nesse encontro de fomento aos campos específicos da genealogia e fenômenos da arte social. As séries de intervenções, concebidas como arte pública, mudaram completamente a metodologia de criação dos artistas, construídas em nossos afetos, nossos grafites, nossos cotidiano e imaginário artístico. Artistas transformam-se em etnógrafos, sociólogos, antropólogos, psicólogos sociais, escultores, paisagistas, urbanistas e cartógrafos. Arte na memória do mundo. Ela reflete o conhecimento de um povo sobre o planeta Terra, espelha a capacidade que o homem exerce sobre a superfície terrestre, suas intenções e forma sensíveis de compreender e “dominar” essas materialidades da vida.

Quando se considera a cartografia nas artes visuais, as estratégias situacionistas são referências vitais para se pensar uma relação crítica e singular com o espaço, com as instituições e com o cotidiano. Problematizam a cidade, o urbano, a arquitetura, a vida cotidiana e constituem práticas coletivas de criação artística como exercício de novos modos de experimentar os espaços urbanos. Entre as possibilidades do que possa ser arte hoje, apontamos aqui alguns fundamentos da nossa prática: arte como linguagem e conteúdo; processo e experimentalismo; realização num campo expandido de acontecimentos, da cidade à internet; arte *multimedia*, de envolvimento social e crítica cultural, feita de diálogo com o lugar no

qual se inscreve — do ambiente físico ao contexto histórico e político. Arte colaborativa e de autogestão de circuitos artísticos. Arte racional, afetiva, sensorial, intuitiva, relacional. Esse olhar carregamos conosco quando nos lançamos sobre um novo território. As diversas situações em que hoje percebemos o uso das cartografias nas artes nascidas nas vanguardas das décadas de 1960 e 1970 abrem caminho para uma nova interlocução dos artistas com as atribuições de possíveis condicionamentos e outras posturas. Analisar os caminhos da arte para a cidade leva-nos a refletir profundamente sobre os situacionistas, partidários do movimento liderado por Guy Debord⁷. Com exercícios psicogeográficos e de deriva, sem distinguir arte e vida, negam o entretenimento e a ideia burguesa de felicidade⁸ (LEIRIAS, 2013).

Dentro dessa linha, podemos inserir os conceitos do discurso de Bourriaud (2009a), sua noção de estética numa nova metodologia construída no campo expandido da arte, onde as definições sobre a estética incorporam o espaço da vida nas suas estruturações. Uma noção de campo relacional que diferencia a humanidade das outras espécies animais. Logo, dentro da estética relacional, conclui-se que uma obra funciona como um “dispositivo relacional”, uma “máquina” capaz de provocar encontros. Sendo expandida, a estética das obras produzidas pós 1990 não está voltada somente para a definição de arte e nem em deslocar seus limites, mas sim com preocupações reais no campo habitacional da vida humana. Onde havia utopias sociais, há agora pequenas utopias do cotidiano. Os artistas se inserem nas relações sociais para extrair formas e dar funções poéticas a essas relações. Manifestos e coletivos autônomos de arte, colaboradores das “novas” estéticas (emergentes e relacionais) ensejam esferas de trocas, em que a criação é fruto de um sistema orgânico de permutas horizontais, que potencializam a noção de caminhos dos processos criativos e, assim, de sua percepção de autoria e propriedade. A subjetividade é também um campo de batalha.

⁷ Foi um dos pensadores da Internacional Situacionista e da Internacional Letrista e seus textos foram a base das manifestações de maio de 1968, na França. A Sociedade do Espetáculo é o trabalho mais conhecido de Guy Debord. Em termos gerais, suas teorias atribuem a debilidade espiritual, tanto das esferas públicas quanto da privada, a forças econômicas que dominaram a Europa após a modernização decorrente do final da segunda grande guerra.

⁸ O conceito de felicidade, consciente de nossa totalidade humana, só se daria se todos nós tivéssemos acesso aos mesmos bens: educação, saúde, moradia, pátria... A ideia de felicidade burguesa é egoísta, pois, mesmo com tanta fome e miséria no mundo, os burgueses se consideram felizes em sua alienação.

A Arte Pública, o *Site Specific*, o Site Discursivo, a Arte Baseada em Comunidade, a Arte Relacional e Participativa, a Arte Política e a *Postal Art* foram construindo um novo imaginário com outras matérias ou não matérias-primas para a criação artística. Uma teia original nasce de possibilidades libertárias da imersão e formação do pensamento artístico e de seus desafios teóricos, a que se alia ainda a racionalização dos espaços públicos, os quais, gradual e paralelamente, são postos com ações de reinvenção, cultivando com obras outros desejos e modos de ver e estar no mundo. A arte nunca deixou de ser ferramenta de sociabilidade, ou seja, voltada para questões do todo e fundamentada em pensamentos filosóficos e revolucionários de seu tempo. Suas interdisciplinaridades são engrenagens atravessadas em transformações humanas de processos de recepção, comunicação, criação e expressão artísticas ao longo dos séculos. O anarquismo nos séculos XIX e XX tem uma contribuição prática significativa para a formação do pensamento artístico libertário que aposta em uma diversidade de ideias e posições antiautoritárias.

Em Zurique, no centro da não-guerra, cidade-refúgio de uma comunidade de artistas expatriados, o Cabaret Voltaire, clube fundado por Hugo Ball em 1916, tornou-se ponto de encontro dos dadaístas que se reuniam nas apresentações do clube e compartilhavam suas linguagens. Em Berlin, a atitude militante dos dadaístas contra a arte integrou-se a um movimento por uma luta revolucionária sobre a situação social e política da República de Weimar. Com um programa de ação de resistência cultural cotidiana (MESQUITA, 2008, p. 70).

Práticas colaborativas inscrevem a arte e os artistas em contextos sociais e políticos com profundas e fascinantes intervenções na vida, não mais como códigos ocultos, porém como evidenciações, politizações e provocações reais do dado humano. Eis aí a matéria primordial da revelação de uma inteligência criadora universal: formas de estetizar a política e a ação social não são a questão essencial desta dissertação, mas sim espiar atentamente o deslocamento de suas fronteiras.

Ganha forma de teias — *rizomas*⁹ — o processo de criação em que signos e significantes coletivizados se atravessam. Os códigos semióticos são postos de lado na estética do diálogo usando-se uma metodologia de observação, pesquisa das falas

⁹ Deleuze e Guattari (1995, pp.11-38) sustentam que, na tradição anglo-saxã da filosofia da ciência costumou-se chamar de “antifundacionalismo”, a estrutura do conhecimento não deriva, por meios lógicos, de um conjunto de princípios primeiros, porém elabora-se simultaneamente, a partir de todos os pontos sob a influência de diferentes observações e conceitualizações.

dos artistas, da relação sensível e sensitiva das obras, em que os campos de experimentações são fenomenologicamente também os de germinação. Os novos movimentos contemporâneos, os “grupos autônomos” e coletivos formados por jovens artistas e ativistas, nos quais a criatividade é tecida em rede, dedicam-se a uma antiarte especializada em testar e desafiar o potencial da arte para uma real transformação social, como previa Joseph Beuys (1981). Pode-se afirmar que a concepção criativa dentro de outras zonas de interioridade, com ambientes abertos e experimentais, deslocando-se dos focos da modernidade para relações existenciais, e o surgimento de espaços de interação autônoma, também conhecidos como “espaços autogestionados”, “espaços experimentais”, passaram a ocupar um lugar estratégico na recepção, articulação e desenvolvimento da arte de autoria compartilhada. Manifestos e coletivos autônomos de arte, colaboradores das “novas” estéticas emergentes e relacionais¹⁰. A arte hoje transborda seus limites, propondo-se à presentificação de modos de vida possíveis, tornando-se em espaço-tempo vivenciado de uma maneira engajada, solidária e afetiva, pois participa da construção de imaginários coletivos que desejam transformar uma dada realidade imediata, a noção de si mesma e a de mundo.

Assim, busco refletir sobre os determinantes e necessários para abertura das outras formas de ser artista, e reflexões aqui apontadas, essa dissertação foi dividida em (6) seis capítulos. No primeiro capítulo, Histórico da Arte: afetos e narrativas, busco refletir e expor um recorte histórico de base sensibilizadora dos discernimentos e consciências dos territórios da arte geradores deste recorte dissertativo .

No segundo capítulo- Ser artistas - afetos e prospecção, a questão da personalidade social e subjetiva do ser artista são analisadas, narradas, de modo corrente e histórico, com acentuações dos modos de operação do ser artistas, em diferentes épocas, seus atributos relacionais ao ofício, da técnica até o gênio, do “além do seu tempo” até artista-ativista, informações e trabalhadas de maneiras expoente e franca, com determinantes noções de mercadoria, propriedades, autorias e genialidades para rumar aos outros modos de ser artista. E ainda neste capítulo o Item - Práticas artísticas fronteiriças - reconheço e analiso nas narrativas criadas com

¹⁰ O foco desse movimento está predominantemente na preocupação com as relações humanas e sociais na arte, do artista com seu entorno e com seu público.

obras de arte referentes a criações planetárias de artistas que expandem a arte com práticas de sociabilidade, da década de 60 pra cá, em que a maior sedução das obra aqui descritas são as posições do “público” na constituição imediata e vital da práxis artística, mediante intensas trocas de conhecimento, experiência, formação, provocação, reivindicação, sonhos e afetos, sendo que as benfeitorias em expansão de campo são o pensamento transformador da arte. Artistas como: Hélio Oiticica, Cildo Meireles, Artur Barrio, Alberto Greco, Grupo *Los Treze*, Matta-Clark, Coletivo Poro, Opavivará, Louise Ganz, *The Yes Lab*, são estes eleitos cada qual com uma obra de relevância descritas, fontes fundamentadoras das novas maneiras de ser artistas.

No terceiro capítulo – Práticas Sociais -, ocupa-se em assentar, basear, firmar, respaldar, apoiar, amparar, teorizar e fundamentar a necessária construção da arte socialmente engajadas e/ou práticas sociais, com citações de importantes pensadores e pesquisadores do campo, no intuito de perceber suas metodologias, atribuições e empoderamento. Investiga formas de acolhimentos no mundo institucional da arte como a criação de outras plataformas de existência para este modo de operar com o trabalho de arte.

No quarto capítulo há uma análise desses pressupostos centrada na descrição de experiências comunitárias, projetos de articulações de minha proponentia, financiados, ambos, por editais de artes Visuais da SECULT- ES, executados e realizados entre 2011 a 2015. Entre - Saudades e Guerrilhas (2012) e Tabebuias: cozinhas experimentais (2015). O primeiro se configurara em dois processos: construir, com a memória coletiva, uma obra Pública (uma floresta comunitária) e irrigar está com a água tirada do subsolo da galeria de Arte Casarão, em Viana, ES. Essa ação, mediada pela obra, ganhou os afetos da comunidade que, ao descobrir a impossibilidade de execução, fez revelar novas construções criativas para o trabalho. Nestes embates nascem o “Escultor Social”, RENASCENTE, remanescente da figura do artista – porém, menos subjetivamente colocado e mais etnocentricamente constituído atentando para a reciprocidade nas escutas e trocas enquanto dispositivo de construção de uma obra de arte sinceramente social.

O segundo – Tabebuias: Cozinhas experimentais -, outra obra de minha autoria condicionante da pesquisa é um manifesto de criação cooperativa do diálogo do artista, ativista, ambientalista, cidadãos, passantes e transeuntes na ilha do Mel,

Vitória-ES, com parâmetros bem definidos de objetivos poéticos de intervenção socialmente engajada, que tem na sua prática, atravessamentos de inúmeros desejos, possibilidades, negativas e afirmativas dos comuns que envolvemos na realização do projeto; configura-se tecnicamente na cartografia das frutas públicas da ilha, na coleta e manejo dos frutos mapeados, bem como a criação de uma cozinha experimental, com principal proposta de transformar o salão nobre do Museu de arte do Espírito Santo (MAES) em Casa, onde todos são moradores - ao passo que o projeto fora idealizado a ser horizontal, colaborativo, interativo, participativo e comunitário. Ao atribuir uma nova dimensão prática e crítica definidora da arte no evidenciar da prática social realizada, TABEBUIAS propõe reflexões 'alongadoras' sobre os enfrentamentos museográficos do Brasil, refletidos, aqui no ES, o artista que desafia suas tradições.

CAPÍTULO 1 - HISTÓRICO DA ARTE: NARRATIVAS E AFETOS

Entre os conceitos e conteúdos necessários para podermos criar o enredo de uma cronologia histórica dos artistas e suas obras, visualizar com clareza as realidades é um marco determinante na construção proposta, com questões fundamentais: como o artista atuou em outros contextos históricos? Como estava estruturado o “jogo representacional da arte”¹¹? E o dos artistas? Ao longo de que tempo político e social? Primeiramente, os seres humanos começaram a deixar pinturas em cavernas e criar esculturas e adornos pessoais, marcas poéticas de sua consciência simbólica da linguagem e do território, em desenvolvimento de sua comunicação social. Uma plataforma referenciada, onde se projetavam as imagens e os pensamentos importantes para o povo, e a criação como um dado real de evolução de consciência e de condução coletiva.

Há uma fineza de formas e traços, uma não normalização originária de suas referências, revelando uma possível prece de esclarecimento sobre o surgimento da representação e comunicação imagética entre os povos antigos. Sem nenhum

¹¹ Quando se menciona “jogo representacional da arte”, refere-se à compreensão das relações que se estabeleceram entre o artista, o processo criativo (obra) e o público, em um contexto histórico determinado.

resquício de autoria, como conheceríamos hoje, o criador tende a ser acepção e congregação de muitos conhecimentos diversos, portanto uma construção coletiva, possivelmente com anos de trabalho e muitas gerações envolvidas na realização e confecção da peça. Essas dinâmicas aqui lembradas fazem-se necessariamente importantes, pois a obra como porta-voz de uma comunidade da chamada arte originária revela pêndulos históricos para o que constitui a criatividade colaborativa da arte social.

Seguindo no tempo, num salto político de interesses desta pesquisa, chegamos aos pensadores do mundo, Platão e Aristóteles, na Grécia antiga, onde os artesãos e artistas em geral eram reconhecidos pelas suas habilidades técnicas, já capazes de reproduzir a realidade com alguma precisão, de convertê-la, imitá-la, induzi-la com gamas e matérias primárias e resultados padronizados para fins ornamentais, comunicativos e de devoção.

Em tempos mais antigos, a veemência dos artistas se consagrava nos mitos de sua criação. Zeusi, por exemplo, pintava uvas tão reais que os pássaros desciam para brincar com o seu quadro... Uma ovelha se põe a balir, tomando por seu o cordeiro pintado por Ticiano no quadro São João Batista... Um cão ladra, acreditando que o retrato pintado por Dührer seja mesmo seu dono... Ticiano, novamente, retrata Paulo III de modo tão realístico que, ao colocar o quadro para secar na janela, ele é reverenciado pelos passantes como o verdadeiro Papa... Giotto acrescenta a uma tela de Cimabue um inseto tão real que o mestre tenta espantá-lo... Dizem que Michelangelo perguntou à estátua de Moisés: “por que não falas?”... A Vênus de Cnido e o Eros de Parion, esculpidos por Praxíteles, chegam a suscitar atração sexual em muitos admiradores... (ABBAGNANO, 2007)

Relatos apontam os escultores, nos primórdios da civilização, como Xamãs¹², aclamados “criadores de vida” na função mortuária, por exemplo, em que, munidos de cera de abelha¹³, tiravam o molde do rosto do morto e, após um processo minucioso, retiravam-no e reproduziam a face em outros materiais... Tinham virtudes divinas de superação do tempo, utilizando objetos para funções religiosas e mágicas. Mas ainda não há o conceito de artista e arte, e sim de técnica, do grego *techné*. Os habilitados

¹² Xamã: referência aborígene do chefe espiritual da tribo, então um enviado de Deus, aquele que comunica o sobrenatural à natureza e o seu contrário: a natureza ao sobrenatural.

¹³ Cera de abelha (*apis mellifera*): usada por muitos artistas, em épocas variadas, como verniz, espessante e massa escultórica e, por ser facilmente modificada de estado físico, tem seus usos específicos.

na técnica estavam já submetidos a complexos e rigorosos conjuntos de princípios formais e estéticos, e passavam por um período de aprendizado nas guildas de artesãos¹⁴, onde o ensino era informal, e se vinculavam fortemente à tradição deixada por mestres consagrados. Essa lógica pedagógica estende-se por longos séculos na história da arte, persistindo até os dias atuais em instituições e academias particulares e federais com o nome de Belas Artes¹⁵. Para os aprendizes, a imitação não estava somente no que se vê e se cria em arte, mas fortemente marcada nos comportamentos sociais e intelectuais, como também no *modus operandi*, nas técnicas e na intuição do olhar... Aprende-se a ser artista sendo aprendiz de um grande artista, cooperando com todo o seu processo, a fim de apreender tudo sobre o fazer ali proposto.

A criação das Academias e os escritos sobre arte foram instrumentos decisivos na reivindicação da mudança de estatuto das artes do desenho, até então consideradas ofícios mecânicos e submetidas aos regulamentos corporativos das cidades. Os artistas beneficiaram-se do interesse crescente das Cortes reais e principescas por serviços e obras que não podiam mais ser realizados pelas oficinas dos mosteiros, que tradicionalmente respondiam às suas demandas. O crescimento das Cortes — e a correspondente necessidade de obras de conteúdo profano — fez com que seus mandatários contratassem ou artistas itinerantes ou aqueles disponíveis nas cidades, e os artistas foram incorporados em cargos e funções incompatíveis com sua condição social subalterna, e foram remunerados não por meio do pagamento de encomendas específicas, como era o caso do artesão nas cidades, mas mediante salários fixos e outros benefícios (GOMES Jr., 2007, p. 34).

À medida que sua fama se tornava matéria de inveja entre os reinos, os artistas passaram a ser disputados, o que trouxe um caráter nômade ou itinerante a alguns de maiores proezas. A elevação das artes inculcou no imaginário coletivo a ideia de genialidade, que é a principal problemática a ser superada, pois foge a qualquer regra do processo social de evolução. Esse conceito é atribuído a alguém favorecido pela natureza, divina ou não, superior às condições comuns e cotidianas de pensamento e de humanidade.

¹⁴ Recebiam o nome de **guildas** ou **corporações de ofício** as associações formadas por artesãos profissionais e independentes, surgidas na Baixa Idade Média (séculos XII ao XV), destinadas a proteger seus interesses e manter os privilégios conquistados. Outras guildas, sem relevância econômica, tinham caráter religioso, beneficente ou de lazer. Além das guildas, existiam também as *hansas*, associações de comerciantes que dominavam determinados segmentos do mercado.

¹⁵ Belas Artes: a primeira construção da ementa pedagógica dos cursos relacionados às artes plásticas, baseados em linhagem práticas comuns, para os dias atuais: pintura, desenho, escultura, cerâmica.

Pascal já usa essa palavra com esse sentido, A estética do séc. XVIII reduziu a noção de Gênio ao domínio da arte. Kant (provavelmente inspirado numa obra inglesa de Gerard, defende este ponto de vista: "o talento de descobrir chama-se gênio. Mas esse nome só se dá ao artista, àquele que sabe fazer alguma coisa, não àquele que conhece e sabe muito; e não se dá ao artista que imita apenas, mas àquele que é capaz de produzir sua obra com originalidade; enfim, só se dá quando seu produto é magistral, quando, por mérito, merece ser imitado". Esse é o sentido da definição de Gênio que Kant dá na Crítica do Juízo com o de "talento (dom natural) que dita regras à arte". Mas como criador distingue-se de qualquer extravagância. Kant observa que, justamente devido a estas últimas características, "a palavra Gênio derivou de gênios, que significa o próprio espírito do homem, o que lhe foi dado ao nascer, que o protege e o dirige, de cuja sugestões provê mais ideias originais" (ABBAGNANO, 2007).

O trabalho das academias, ao institucionalizar e sistematizar o método de ensino e transmissão da arte, contribuiu para elevar o *status* social dos artistas, aproximando-os dos intelectuais, dos humanistas, dos profissionais liberais e mesmo dos profetas. Ao acompanhar, desde Vasari¹⁶, as representatividades históricas da arte, deparamo-nos com uma pluralidade de manifestações de habilidade, de domínio dos saberes, primeiros apontamentos da singularidade de um artista, justificando sua valorização social.

na Florença de meados do século XVI pelo duplo esforço de Vasari, que deu à sua cidade e à arte italiana duas contribuições inestimáveis: a publicação de *Le vite de più eccellenti pittori, scultori et architettori* (1550/1567) e a fundação da Accademia del Disegno, em 1563; instituição pioneira de uma série, que continuou com a Accademia de San Luca, de Roma, em 1593; seguida da Accademia degli Incamminati de Bolonha, em 1598; e teve seu momento de culminância com a Académie de Peinture et Sculpture, criada na França, em 1648, por Mazarino (Pevsner *apud* GOMES Jr., 2007).

Encontramos, na maioria dos autores, o artista Italiano Michelangelo apontado como o precursor da construção idealizadora da matriz de artista como conhecemos, o primeiro a ser valorizado pela identidade genial, artista de si para si. Com a ascensão do individualismo possessivo no século XVII, uma imagem inédita começou a ganhar força — e hoje alcançou hegemonia —, baseada na crença que os indivíduos são os únicos proprietários de suas habilidades técnicas nas transformações das matérias do universo: as “ideias”, “criações” e “pensamentos”, ou seja, suas habilidades são mercadorias, passíveis de serem “compradas e vendidas” no mercado. E a maior

¹⁶ Giorgio Vasari, o primeiro historiador da arte, que glorifica o engenho, o talento, a habilidade e o dom de pintores, escultores e arquitetos da Renascença.

convenção para embalar essas habilidades é a instituição conceitual do *status* de autoria.

Desde suas origens, o conceito de gênio está diretamente ligado ao conceito de individualidade. O pensamento estético inglês já havia formulado o conceito de gênio ligando-o aos indivíduos absolutamente singulares como Shakespeare. Esses indivíduos singulares e excepcionais conseguem criar um trabalho de arte somente por intermédio de seus próprios talentos e regras. A união entre a apreciação da expressão individual na arte e o conceito de gênio torna-se uma evidência. Este conceito acha sua completa expressão somente quando o artista pode criar suas próprias regras e leis, desprezando todas as normas, mesmo as estabelecidas pela tradição, ou qualquer objetividade que transcenda a livre escolha do artista (ABBAGNANO, 2007).

Os seres humanos vêm utilizando palavras, sons, pigmentos e matérias do mundo para suscitar contos, músicas, imagens, inventos de todas as espécies, para todos, para sempre. Eis que historicamente retêm-se alguns nomes de ilustres criadores, por terem se reconhecidos como usuários/proprietários dos seus inventos. De alguma forma, começa-se a reivindicar autoria pelos arranjos criados, detendo-se a circulação livre das marcas e ruídos e, assim, regulamentando seu uso por outras pessoas. A grandiloquência se encontra imagneticamente marcada na excepcionalidade humana: tudo é discurso de poder, perfeição, maestria e virtuosismo. E, no entanto, não nos parece impossível negar tais atributos a Leonardo da Vinci, Rafael, Velazquez, Caravaggio, Monet, Coubert, Van Gogh, Cézanne, entre tantos outros...

Na verdade, ela designava o próprio homem, ou a virtude maior de um homem civilizado. Podemos compreender esta questão ao constatar a presença de duas formas de se dizer e entender o conceito de gênio. Em francês existem duas expressões que, ao serem empregadas corretamente, revelam duas concepções diferentes de "genius": "possuir o gênio" (*avoir du génie*) e "ser um gênio" ou um homem de gênio (*être un génie* — *un homme de génie*). O termo "possuir o gênio" significava, no século XVIII francês, possuir grande talento. Assim, não existia uma diferença significativa entre talento e gênio. Voltaire, no artigo "Génie", em seu "Dicionário Filosófico" (*Dictionnaire philosophique*) escreve: "Mas no fundo o gênio não é outra coisa que o talento". Evidentemente, existem diferentes maneiras pelas quais a natureza, origem, influência e valor desse talento podem ser definidos e avaliados. Porém "possuir o gênio" ("genius") é observado como principalmente algo separável do possuidor, alguma coisa que vem e passa, algo como uma inspiração. O conceito de gênio como talento não muda a posição do homem no mundo (ABBAGNANO, 2007).

Reverbera nessas atribuições o olhar crítico e poético do francês Baudelaire (1846, p. 44), para quem os artistas são “seu rei, seu sacerdote, seu Deus”. As engrenagens em que a arte e os artistas estiveram ligados em seus processos de construção social nos períodos modernos são supra-humanos e iluminados. As origens da imagem do artista boêmio — visionário, incompreendido, fabuloso, nutrido pela lógica do “além do seu tempo” — tem seu ápice entre os românticos dos séculos XVIII e XIX, para os quais a afirmação da individualidade e da originalidade tornou-se essência obstinada, esvaziando-se do mundo comum e cotidiano em uma autonomia da realidade.

Na constatação da recepção das obras pelo público — fenômeno da contemplação: estado de passividade, de interrupção do cotidiano, condicionado por um lugar místico e institucional, com contato mínimo e marcado, monitorado pela institucionalização das artes —, a audiência, os usuários, as novas nomenclaturas para clarificar as ocorrências e contato entre arte e público, a lógica apreendida por Duchamp (2004) e chamada de “coeficiente artístico”. Vemos, nos dias atuais, programas curatoriais das instituições museológicas nas exposições de criações consagradas pela história da arte pertencentes a uma conjuntura centenária do regime estético, segundo Laddaga (2006), os artistas concebiam um *status* de especialista (cineastas, músicos, escultores, pintores) para exibir suas obras em entidades institucionais com fins comerciais precisos. Os criadores as realizam em certo isolamento, e o espectador as recebe com algum silêncio (senão passividade), e elas promovem, com sua presença, uma interrupção da normalidade. No mesmo texto, o autor cita uma explicação do filósofo francês Rancière, que analisa a ideia dominante da prática reveladora do artista na sua construção ausente de realidade, no isolamento. Logo, o artista, ainda conforme Laddaga, é quem, em seu retiro, constitui uma aparição separada e saturada da exterioridade — realidades supra-humanas.

As reflexões apontam para a ideia de isolamento no processo criativo como um virtuosismo, uma separação da normalidade, com o retiro solitário muito marcado no mito do gênio com sua força sobre-humana, ou seja, sua atestada superioridade, como também a valorização da força da assinatura e dos fins de mercantilização da obra realizada. Alimentam-se dentro dessa lógica a criação sem interrupções e o não contato com as coisas cotidianas, e o espectador (público) em total passividade e contemplatividade.

Num salto de interesse desta dissertação encontra-se nas grandes guerras do século XX as profundas transformações a todos os processos de criação, reformulando a consciência estética, a amplitude de sentimentos, a necessidade da coletividade, em sintonia com as dores e os milhões de mortos. Movimentos coletivos imbuídos do sentimento de reconstrução não só da Europa, mas do significado do mundo, de si mesmos, já que as regras e regimes foram completamente abalados e deu-se um apagamento cultural, com obras queimadas, artistas caçados e em fuga... Nos centros de refugiados germinava o que, em seguida, se tornaria os coletivos de artes.

Resumidamente, podemos afirmar que a participação e o coletivismo nas vanguardas artísticas da primeira metade do século XX foram determinados por programas políticos específicos e demandas diversas que podem ser descritas como “participação revolucionária” (dissolução da arte na vida), “reformista” (democratização da arte) ou “didática” (educando e alterando as percepções do público). Com a Segunda Guerra Mundial (1939-1945) e o fascismo internacional, o coletivismo na arte é interrompido, mas ressurgiu em fins da década de 1940, período marcado pela Guerra Fria. É também nos anos de 1960 e 1970 que as práticas coletivas começam a ganhar um grande território de atuação não apenas na Europa, mas em manifestações artísticas nos EEUU, na Ásia e na América Latina, em reciprocidade com os movimentos sociais. (MESQUITA, 2008, p. 76).

1.1 Coletivos de práticas artísticas

A passagem da arte moderna para a contemporânea trouxe o experimentalismo e a internacionalização de novos grupos e atores sociais no campo das artes visuais, da música, da sociologia, da filosofia e da literatura. Colaborações multidisciplinares tornam-se cada vez mais frequentes e os movimentos políticos contemporâneos passam a incorporar, simultaneamente, as dimensões estéticas das vanguardas artísticas, em suas tentativas práticas de transformar a vida cotidiana (MESQUITA, 2008, p. 73).

Um desejo da expressão coletiva não só marcou todo esse tempo, como também os processos de criação de pintores, escultores, urbanistas e arquitetos. Registra-se, então, o nascimento de grupos como os Situacionistas e o Cobra, entre outros, e de um espírito de arte pública, *land art*, escalas geográficas, portanto coletivos de realização e relação.

Analisar os caminhos da arte para a cidade leva-nos a refletir profundamente sobre os situacionistas, partidários do movimento liderado por Guy Debord. Os exercícios psicogeográficos desenvolviam e questionavam esse método de habitação,

com práticas geográficas afetivas que as cidades desejavam. Propunham, além de um método de investigação, uma ação transformadora, apelando a uma consciência (social, política e existencial) para a celebração da vida e do prazer. Sem distinguir arte e vida, negam o entretenimento e a ideia burguesa de felicidade¹⁷ (LEIRIAS, 2013). Os situacionistas instituíram a deriva, defendendo o fim da divisão no campo do saber humano, alegando que a “sociedade do espetáculo” utiliza essa fragmentação dos saberes como método que contribui para a alienação das massas. Pregavam uma associação da arte com a vida e intentavam acabar com qualquer movimento cientificista que preconizasse o fracionamento do conhecimento humano, este, segundos eles, sendo o primeiro passo para a alienação social, pela *Carta de Atenas* (CORBUSIER, 1989), que traria, para a Europa do pós-guerra, formas funcionais de reconstrução das cidades devastadas, desenvolvendo grandes avenidas e lotes de habitação, na tentativa de relacionar a urbanização com a nova lógica do mundo: o consumo.

As partilhas entre artistas ganharam núcleos de fomento distintos ao longo da história da arte. Os coletivos excêntricos, com seus manuais de posturas — até, algumas vezes, ensinando como proceder na atuação do coletivo, usando os manifestos como regra de conduta —, ganham força em todo o século XX, nas engrenagens de cooperação entre artistas.

A liberdade moderna não era simplesmente a afirmação de novas possibilidades; era sobretudo uma revolta, um desejo crítico diante das coisas e valores instituídos. No limite, expressava o paradoxo de um sujeito, não reconhecendo mais o mundo com tal. E de um objeto — o mundo — que parecia não se comunicar com a principal figura construída pelas civilizações ocidentais — o sujeito. A correlação organizada, amarrada mesmo por laços de autoridades indiscutíveis entre sujeito e objeto, a famosa razão do século 19, dissipava aos sabores dos ventos os cotidianos massificados (BRITO, 1984, p. 30).

Há um todo dinâmico e orgânico constituindo um sistema aberto. Nada acabou de nascer; tudo se encontra em constantes brotações e renascenças. A evolução não se processa linearmente, e sim por rupturas e saltos em ordenações sempre mais complexas, densas e multilaterais. O todo é uno e dinâmico, mas contém uma diversidade inimaginável de seres e de energias atuando de diferentes formas... É

¹⁷ O conceito de felicidade, consciente de nossa totalidade humana, só se daria se todos nós tivéssemos acesso aos mesmos bens: educação, saúde, moradia, pátria... A ideia de felicidade burguesa é egoísta, pois, mesmo com tanta fome e miséria no mundo, os burgueses se consideram felizes em sua alienação.

possível perceber suas primeiras manifestações em grupos como Fluxos, o movimento Neodadá, que promoviam *happenings* e *action paintings* públicas e com participações coletivas. Eram obras abertas que precederiam ações de arte claramente refletidas com posturas evocadas em novas disponibilidades tecnológicas, com seu advento esta trouxe para construções de raciocínios novas aberturas, outros modos de comunicabilidade e acesso a informações transformando definitivamente todas as plataformas de construção e exibição da obra de arte planetárias. O espírito fundamental para uma possível pontuação de arte como prática social está conectado aos movimentos e às aberturas de potencialização dos artistas, movimentos de antiarte fornecem bases poéticas e filosóficas às ações de intervenções de cunho urbano e de criação em rede — *land art*, colagem, *postal-art*, *xerox-art*, depois, obra aberta e participativa. De acordo com Silva (2014, p. 54.), “a participação necessita que o observador altere sua passividade, pois cabe a ele uma tarefa que conclui ou complementa o trabalho”. As metodologias interativas e colaborativas, logo que se consolidam em seus sistemas de construção, inauguram as relações múltiplas e coletivas na concepção criativa. As personalidades dos artistas se afirmam, agora, por um sentido de resgate da coletividade social. Não há o isolamento, analisado por Rancière (2005), no processo de criação: os artífices estão no cotidiano.

Intervenções urbanas de arte pública, tem já em análise conceitual, seus velho gênero¹⁸ e novo gênero. O novo gênero propostas desenvolvidas de arte social - que usa como metodologia de criação a prática colaborativa -, oferecem-se como campo fértil para reflexões e debates acerca das instalações de processos de convívio como obra de arte, que permitam a reinvenção do cotidiano, a produção de novas subjetividades, uma outra materialidade da obra de arte e diferentes condições de princípios de criação poética a alongar suas matérias-primas, esticando os limites de seus processos criativos. Na história da arte, encontraremos tal abordagem na definição de campo ampliado que Rosalind Krauss (1984) constrói a partir da análise do conceito de escultura, no final de 1960, e que recondicionava problemas de clareza nas atividades criativas dos artistas daquele tempo. Percebendo que certas obras não se encaixam em nomenclaturas convencionais de escultura, arquitetura ou paisagem,

¹⁸ Desde a Antigüidade, lembrando de obras integradas à cena cotidiana - por exemplo, O Pensador, de Auguste Rodin (1840 - 1917), instalado em frente do Panteão em Paris, 1906 . O projeto de Vladimir Tatlin (1885 - 1953) para um monumento à Terceira Internacional (1920) e o Memorial de Constantin Brancusi (1876 - 1957), 1937-1938, dedicado aos civis romenos de guerra. O muralismo mexicano de Diego Rivera (1886 - 1957) pode ser considerado também um dos precursores da arte pública e seu compromisso político.

a autora buscou suas definições nas fronteiras de conceitos e propôs uma forma muito autêntica: a sua negação — não escultura, não paisagem, não arquitetura. Krauss abre um debate que levará a reflexões e produções no campo da tridimensão a experiência que irão resignificar a linguagem, principalmente a partir dos anos de 1970. Os conceitos por ela trabalhados também tiveram desdobramentos nas décadas seguintes. Para o escopo deste nosso trabalho, a principal delas está na observações de Miwon Kwon, já no início da década de 2000, ampliando as reflexões sobre arte e lugar.

A arte específica de lugar (*Site Specific*), proposta por Miwon Kwon (2004), abrigou obras de artistas ambientais como um tipo de arte que valoriza mais a experiência que a informação, numa época dominada pelos meios de comunicação e com a dimensão política das práticas artísticas.

Dispersadas através de áreas culturais, sociais e discursivas mais amplas, e organizadas intertextualmente através do movimento nômade do artista — operando mais como um itinerário do que como um mapa — o sítio pode ser variado como um anúncio, um gênero de artista, uma comunidade excluída, uma estrutura institucional, uma página de revista, uma causa social ou um debate político. Pode ser literal, como a esquina de uma rua, ou virtual, como um conceito teatral (KWON, 2004, p. 17).

Os artistas passam a entender prioritariamente a possibilidade de redefinir a experiência com lugares por meio de interferências em um sítio expandido ou campo ampliado de relação com o local. O vocabulário da arte específica parece encontrar similitudes no campo da arte ambiental: a luz real, a topografia, os sons ambientes, os espaços entre os objetos urbanos e naturais. Os artistas que trabalham nessa linha não se concentram na criação do belo escultórico tradicional, muito menos artistas que exibem suas singularidades... São artistas plurais na versão ampla de criação de ambientes totais, integrados construtivamente com a vida.

Dentre os fenômenos mais poderosos para alinhar as potências exploradas do artista e da prática social — pertinente ao recorte deste trabalho — encontramos na Alemanha um dos maiores expoentes, Beuys, que defendia que a criatividade e a autodeterminação não são propriedades exclusivas do campo artístico. Imaginou a aplicação da criatividade humana no tecido social e a consequente redefinição dos conceitos e das fronteiras da arte, com a tão conhecida afirmativa “todo mundo é artista”. Assim, esse artista aproxima a arte da vida em seu projeto poético, exaltando o que há de criativo e provocador nos mais simples gestos humanos.

Eu gostaria de declarar por que eu sinto que agora é necessário estabelecer um novo tipo de arte, capaz de mostrar os problemas da sociedade, sobre todo jeito de viver — e como essa nova disciplina — a qual chamo de escultura social — pode perceber o futuro da humanidade. Seria uma garantia da evolução do ar para o planeta, estabelecendo condições de outros planetários também, e você poderia controlá-lo com sua própria maneira de pensar... Essa é a minha ideia para declarar que a arte é a “única” possibilidade de evolução, a única possibilidade de mudar a situação do mundo. Mas então, você precisa alargar a ideia da arte e incluí-la na criação. E se fizer isso, seguirá por isso a lógica de que tudo o que vive é arte — um senso de artista que pode devolver (para ele) sua capacidade... e depois, digo, todos os trabalhos que são feitos terão a capacidade e qualidade de arte. Nós podemos depois ver a prova desse pensar sobre esse problema (BEUYS, 1974, p. 45).

Um dos seus trabalhos artísticos consistiu na plantação de 7000 carvalhos na cidade de Kassel, na documenta de 1982 da cidade, colocando ao lado de cada árvore uma pedra de basalto, de modo que, com o passar dos anos e o crescimento das plantas, os monólitos fossem parecendo menores. Desse modo, a obra seria composta de uma parte viva em desenvolvimento e uma parte, cuja forma, permaneceria fixa. A escolha do carvalho não foi aleatória, segundo o artista (1981, p. 69): “Eu penso que a árvore é um exemplo de regeneração que possui em si um conceito de tempo. O carvalho em especial, porque ele tem um crescimento lento e é uma espécie de coração da floresta”. Dizia-se que os Druidas¹⁹ ficavam sob essas árvores enquanto exerciam sua função judiciária, donde se conclui que é uma árvore ligada à mitologia celta (PORTUGAL, 2006). Por ser um organismo vivo, a ideia ali projetada se deslocaria e se propagaria entre os homens. Ao lado de uma pedra imóvel, ela simbolizaria uma evolução.

A noção básica que Beuys coloca no centro desta relação entre o movimento da árvore e a estabilidade da pedra é a economia. A ideia de uma escultura em evolução permanente torna-se assim metáfora de uma transformação da estrutura econômica do mundo (PORTUGAL, 2006, p. 51).

Mas, além desse significado, o carvalho parece representar também algo dolorido na história alemã, já que ele foi um dos símbolos de poder utilizados pelos nazistas²⁰. Trazê-lo de volta era um modo de mostrar que o signo é muito anterior

¹⁹ Os Druidas foram os povos de origem indo-européia que habitava extensas áreas da Europa pré-romana, eram sacerdotes do lendário povo celta. Hoje é uma das vertentes do paganismo, o druidismo. Uma das interpretações para a palavra “druida” é a de que significava “conhecimento do carvalho”.

²⁰ O carvalho alemão é o “Deutsche Eiche” ou “Stieleiche” (*Quercus robur*) que teve uma íntima relação com o povo germânico desde idades não registradas que se perdem no tempo. Nas antigas tradições

a qualquer uso que os políticos possam ter feito dele. Essa obra teve início com o primeiro carvalho plantado por Beuys, em 16 de março de 1982, e “se encerrou” com a plantação do último em 12 de junho de 1987, tempos após a morte do artista. A ação pela mão do homem havia terminado, ficando agora a cargo da natureza. Esse foi um exemplo de “obra-ação” coletiva, tendo envolvido diversas pessoas, recebendo financiamento de variadas instituições e sendo coordenada juntamente com a Universidade Internacional Livre (FIU). “Eu vou plantar 7000 Carvalhos. Mas junto com estes 7000 carvalhos eu vou colocar uma pedra, que marcará o momento histórico (...), pelo menos por uma época, o tempo de vida de um carvalho, e ele pode viver por 800 anos”. (PORTUGAL,2006).

Através desse trabalho, é possível compreender, mais do que em qualquer outro, a visão de Beuys da Escultura Social. 7000 Carvalhos durou os cinco anos que percorreram o tempo entre a Documenta VII e a Documenta VIII. Como Beuys não pôde viver para ver seu final, a última árvore e pedra foram plantadas na Friedrichsplatz na presença de Eva e Wenzel Beuys, sua mulher e seu filho.

alemãs, esta árvore era sagrada devido à sua longevidade: podendo viver mais de mil anos e produzindo uma madeira das mais fortes e resistentes do mundo, só podia ser merecidamente reconhecida. O carvalho, em todos os tempos e lugares, foi sinônimo de força: esta é a impressão clara que sua árvore na idade adulta transmite. Desde muito cedo os germânicos perceberam que, com sua majestuosidade (mais de quarenta metros de altura), o carvalho era a árvore que mais atraía os raios. Por este motivo aceitaram que era uma espécie de morada dos deuses na terra e nele estava a ligação entre a terra e os céus. Estando em contato com os céus, certamente representava os deuses e de alguma forma tinha alguma influência mágica no sentido de controlar o tempo, os trovões e as tempestades. Hitler em sua mística crença pureza e superioridade de raça ariana, usa esta árvore como símbolo de poder, superioridade e permanência sobre o tempo e um cativo ao povo alemão.



FIGURA 1 - 7000 carvalhos (1982-87), Joseph Beuys. Crédito: Dieter Schwerdtle/Arquivo Documenta 7 Kassel- Fonte <http://brasileiros.com.br/2016/05/o-abandono-da-arte/>

No Brasil, vimos surgir, nas últimas décadas, práticas artísticas voltadas para a participação e colaboração, gestos que propunham mais que a objetificação das coisas e algumas reconfigurações da esfera pública, utilizando táticas criativas marcadas fundamentalmente pelo desejo de não apenas incluir, mas também de construir comunidades e coletividades com a arte.

Quando pensamos nas performances de Hélio Oiticica e de Artur Barrio diluídas na vida cotidiana ou nos referimos à promoção de uma rede internacional de artistas, não podemos esquecer também da influente contribuição do grupo *Fluxus* (1962-1978). Simultâneo ao espírito crítico da IS, o *Fluxus* criou um movimento transnacional e multidisciplinar que rejeitava o Formalismo e o comercialismo que dominou o mercado de arte após o fim da Segunda Guerra. O criador do *Fluxus*, o lituano George Maciunas, instigado pelas vanguardas históricas e pelos escritos e seminários do artista e compositor norte-americano John Cage, idealizou festivais e publicações que conseguiram somar adesões flexíveis de uma geração brilhante de artistas. Os eventos, as obras em pequenas caixas (chamadas de *Fluxkits*), as performances, as redes de *Mail Art*, os concertos e os filmes *Fluxus* anteciparam muitas das estratégias artísticas empreendidas pela Arte Conceitual e de “trabalhos de arte faça-você-mesmo”, como denomina Anna Dezeuze os textos de instrução para uma performance *Fluxus*, as proposições de Hélio Oiticica para se fazer um parangolé e as instruções de Lygia Clark para os *Objetos Relacionais*, tal como também fez Cildo Meireles para criar suas *Inserções em Circuitos Ideológicos*. Ao invés da simples

contemplação, estes trabalhos de arte “desmaterializada” incentivaram a participação ativa do espectador, a manipulação tátil de objetos e a ênfase em processos e ações. A proposta de formulação de uma “receita” compartilhada livremente também se estende pelas inúmeras ações atuais criadas por coletivos de arte ativista (MESQUITA, 2008, p. 72).

CAPÍTULO 2 - SER ARTISTA - PROSPECÇÃO E AFETOS

Artista é uma palavra designativa a uma força engenhosa referente ao fazer atividades referentes à produção de arte e de um ofício instaurador de possibilidades de cognição e arranjos relacionais com o mundo. Visualidade, interatividade, materialidade, criatividade, sensibilidade... os artistas parecem trazer consigo uma gama de conceitos ao nosso subconsciente e ainda uma possível abertura mística, particularmente para o Criador: não no sentido religioso, mas na dimensão holística de uma energia que organiza o cosmo e que conhece os segredos da natureza e os transforma, ao que Pierce (Santaella, 2002) chama de pensamento. O artista é aquele que parece estar além do comum e do cotidiano ordinários, com alguns outros modos de viver e pensar o mundo, as pessoas e as possíveis realidades. Ser artista inclui, no mesmo plano, personalidades completamente divergentes entre si como: Leonardo da Vinci e Marcel Duchamp; Piero Manzoni e Hélio Oiticica; Artur Barrio e Marina Abramovic... Ser artista é inserir-se em práticas diversas e polifônicas, ampliadas em contextos subjetivos de crenças e questões sociais, numa pluralidade de semântica, coerência, razão, discernimento, percepção, julgamento, rumo, escopo, enfim de pontos que extrapolam o termo, levando-o a assumir um “entre definições” para as figurações necessárias da arte.

Podemos iniciar esta reflexão definindo o campo de identidade dos artistas dentro dos fundamentos do território de trabalho e expressão, com o estudo das questões artísticas e sua transformação em realidades construídas como obras de arte. Desde os medievalistas, a competência técnica firma-se no artista como a habilidade de manuseio e conversão das matérias-primas, dando-lhes formas ou superando-as, em detrimento de técnicas variadas de linguagens específicas como pintura e escultura, dentre outras, já nas práticas sociais e engajadas, o próprio artista cria seu sistema de cooperadores criativos para o cumprimento da obra de arte, que não necessariamente precisa ter uma materialidade.

Percebemos, ao longo da cronologia histórica ocidental no campo das artes, dimensões diversificadas de artistas (classe social, objetos de pesquisa, função do trabalho) e das obras de arte (temas, materiais e linguagens), o que dá ao território de pesquisa muitas especificidades e variedades, rugosidades e excepcionalidades para considerar, impreterivelmente, a ênfase nas particularidades biográficas de cada artista, levando, de modo perceptível, à impossibilidade de um discurso uniforme e

universal, mesmo tendo total consciência que a história da arte não se pauta na biografia, mas nas recorrências que permitem falar em grupos e não em individualidades para por exemplo catalogar historiograficamente um movimento. De fato, cada obra de arte consagrada no campo sensível converte o seu progenitor em artista, procedente de um engenhoso e natural consenso social: o destaque para a reflexão da pluralidade semântica do ser artista, na qual sua condição não é apenas de produtor ou criador de arte, mas também de responsável por manter ou superar a tradição da arte. Podemos constatar que os artistas também assumem, por suas obras, os papéis de críticos, teóricos das artes, curadores, ativistas e artistas sociais – consideramos aqui a ideia de que toda obra de arte é política na medida que ela ela carrega em si, no mínimo, a ideologia da cultura em que está inserida, validando ou resistindo ao estados hegemonicos da cultura e da sociedade. Os estudos do diálogo da criatividade com o processo de criação, na arte participativa e nas práticas sociais, habitam uma linha fronteira. Desta forma, propõe-se entender a definição de inventar e imaginar para compreender e interpretar os procedimentos participativos e colaboradores dos artistas na arte contemporânea.

No final do século XVIII e início do XIX, os artistas eram conceituados hierarquicamente na sociedade como letrados, às vezes com a imagem instituída de uma genealidade dada por Deus, um “talento” divino, característica que era moeda corrente nas teorias e no cenário da arte, a ponto de se tornar um estereótipo de artistas vivos até nos tempos correntes. Entretanto, no exercício principal proposto para esta dissertação, podemos abrir as possibilidades para chegarmos ao artista ativista, ao artista da arte socialmente engajada, ao artístico articulador comunitário, ou seja, ao que faz uma arte transformadora de consciências – um artista que se difere daqueles que trabalham com a arte engajada na crítica social, cuja finalidade era a crítica negativa ou positiva ao sistema, como o Muralismo Mexicano, Realismo Norte Americana, ou mesmo o Realismo Soviético . Aqui, tratamos de uma outra dimensão de arte e política, o ativismo social, da dimensão relacional entre diferentes agentes sociais numa produção estética engajada com a realidade social, cultural e vivencial dos diferentes sujeitos envolvidos na produção e fruição da obra. Assim, a problemática dos outros modos de ser artista vem se desenhando com contribuições e serviços geradores de cada obra dos milhares de artistas que nos precedem e de outros tantos que trabalham na atualidade.

O artista brasileiro Tunga (2002, p. 3), ao afirmar que o ateliê deve ter tão somente uma rede para o artista se deleitar com as novas descobertas do mundo, aponta caminhos já amadurecidos de uma nova composição no campo de trabalho artístico. Fixado já no contexto contemporâneo das artes, da década de 1980 em diante, essa fala se deve a aberturas consumadas por grandes personalidades artísticas. Os anos 1960 e 1970 foram marcantes e transformadores para a arte e para os artistas. Dentre as condições já esboçadas aqui neste texto, percebe-se no livro *Escritos de Artistas*, de Gloria Ferreira e Cecilia Contrim (2006, pp. 9 -35), o anúncio de um novo método de entendimento da obra de arte. O que os artistas têm a dizer? Esclarece-nos, com essa pertinente questão, o ponto fundamental e transformador dentro da história da arte, situando o fazer artístico em proximidade com a "atividade revolucionária" e, principalmente, a "atividade crítica-prática". Os artistas contemporâneos não mais carecem de ser explicado por outros (críticos e curadores) para serem engrenados nas instituições e história da arte, pelo contrário, suas falas, pessoais, são cobertas de força, particulares e realidade com o sentimento do pensamento que constitui de fato a obra de arte. Vale lembrar que Duchamp (1989), ao realizar o *ready-made*, articula com potência memorável um fazer artístico sem a necessidade de o artista dominar o ofício manual, reconfigurando de imediato uma lógica tradicional do estatuto de criação artística. Pode-se dizer que ele conceitualista essa ação, a perspectiva de desassociar a figura do produtor a produção material do objeto em detrimento de uma construção conceitual do conteúdo. Duchamp problematiza o entendimento reflexivo sobre o papel do artista, desatrelando-o do fazer "à mão", e nasce, então, a arte conceitual, uma ruptura na postura do artista diante da obra de arte e do mundo.

O fato iniciador conflui com a questão dos realismos de criação artística, o que transformará em seguida a relação com a audiência das obras, e logicamente o que ativa e aciona o artista no campo da criação poética. Ainda que haja artista que atue como "médium", cuja intenção não pode ser falada ou descrita, e outros que insistam na consciência durante o processo de criação, o veredito vem do público: é ele quem determina a obra. Como argumenta Duchamp (2004, p. 72), "a história da arte persistentemente e decididamente fala sobre as virtudes de uma obra de arte através das considerações completamente direcionadas das expedições racionalizadas do artista". Quando esse mesmo artista apresenta a obra *A Fonte*, problematiza todas as vísceras da história da arte e faz valer sua poética criativa relacionada a marcos da

própria tradição da arte, em específico a seus pedestais institucionais. Provocando a tradição de veneração das mãos do criador, *A Fonte* é composta por um processo de desrealização, deslocamento e reconfiguração de um objeto industrial, o urinol. Logo, *A Fonte* não é o urinol, mas todo o processo de transformação de um objeto industrial em um objeto artístico. O artista faz a obra, ainda que não precise ser o artesão; o artista é a instância criadora de realidade conceitual, ainda que o meio seja responsável por reconhecê-la; o artista é um criador, mesmo que a obra se configure pela apropriação; o artista constrói a partir de uma intenção que supera a noção comum do objeto.

2.1 Autoria e propriedade

Os artistas socialmente engajados podem e devem desafiar o mercado artístico na tentativa de redefinir a noção de autoria, mas, para tanto, devem aceitar e afirmar sua existência no domínio da arte como artistas. E os artistas que são atuadores sociais devem aprender a não se importar com as acusações comuns de que não são artistas, mas sim antropólogos, sociólogos “amadores”. A arte socialmente engajada trabalha na relação com sujeitos e problemas que, normalmente, pertencem a outras disciplinas, movendo-os temporariamente para um espaço de ambiguidade. E é justamente nesse deslocamento temporário dos sujeitos para o mundo do fazer arte que se obtêm insights para um determinado problema ou condição, tornando-os visíveis para outras disciplinas (HELGUERA & HOFF, 2015, p. 46).

Os cenários colocados propõem ponderações relevantes aos embaraços de contrariedades no estatuto da arte. A prática social recondiciona as noções tradicionais dos pilares do território da arte: A autoria demarcada como propriedade intelectual é a ressalva primeira das distensões e contribuições da prática social artística nas outras maneiras de ser artista. Necessário se faz entender como a autoria funciona de fato no campo real dos artistas. Atribuímos ao pensamento criador o grande diferencial do artista, logo, sua capacidade reflexiva e causadora de *status* de mercado — quanto mais original e inovadora é a construção do artista, maior sua ascendência no cenário das artes. Imediatamente a propriedade do artista, além da matéria gerada, é sua original maneira de pensar: portanto, o trânsito monetário e mercadológico de seus modos de ver e pensar torna-se posse.

A chancela que determina toda a lógica da identidade do artista e de suas obras é a assinatura, seja ela física, atribuída ou conceitual. Pesquisadores, especialistas,

restauradores e curadores trabalham arduamente para, pela análise de traço, pigmentação, característica de temas e modos relacionais na fisiologia das obras sem assinatura, atribuir-lhes uma autoria. Certamente uma necessidade de reconhecimento que, dentro da esfera histórica da arte, se faz necessária quando se trata de artistas já falecidos ou de supostas obras de nomes como Goya, da Vinci, Van Gogh... de alto valor comercial e cultural no sistema das artes.

Interessante ressaltar, dentre as memórias históricas da arte, casos narrados em textos não oficiais, como o valor da assinatura de um artista — no caso, Pablo Picasso (Málaga, 25 de outubro de 1881 – Mougins, 8 de abril de 1973), que frequentava os restaurantes mais luxuosos da Europa, nos quais seus cheques nominais ao portador, assinados para pagamento das refeições, valeriam 30 vezes mais que qualquer quantia referenciada aos alimentos consumidos nos estabelecimentos. Em outro extremo de reflexão da metodologia de interação com essa determinante característica da arte em suas inseparáveis propriedades, Francis-Marie Martinez Picabia (Paris, 22 de janeiro de 1879 – Paris, 30 de novembro de 1953), pintor e poeta francês, propôs uma “obra-provocação” com assinaturas de variados artistas membros do movimento Dada, realizando uma “pintura sem pintura”, somente expressando a materialidade da propriedade em obra de arte articulada por suas assinaturas. Uma valorização das biografias dos artistas, portanto a validação de suas singularidades pessoais, marcando o triunfo do individualismo no modo de criatividade na simbologia institucional.

Alberto Greco, ao assinar um papel e se fotografar segurando-o em uma paisagem urbana qualquer, obra de suas memoráveis provocações poéticas intituladas *Dito del Arte Vivo* (1962), atribui uma linguagem condicionada à transgressão de normas estéticas da hierarquização, motivadoras de algumas gerações de artistas, deixando algumas substâncias no campo de concentração desta pesquisa. (LONGONI,2007).



FIGURA 2- Vivo-Dito -,Argentina,1962- 1963,

Fonte: http://www.macromuseo.org.ar/coleccion/artista_obrab/g/greco_alberto_1_a.jpg

Ao refletir, dentro desses propósitos de flexibilização das estruturas determinantes sobre a arte e, principalmente, sobre as propriedades de trabalho dos artistas desvinculados da autoria una, e ao visualizar algumas das conquistas da humanidade entre a pré-história e a história, temos importantes criações que se destacam, como a domesticação de animais, o fogo, as pinturas rupestres, a *Vênus de Willendorf*, utensílios domésticos (copo, mesa, cadeira, panela, pratos)... E mesmo a brincadeira que uma criança inventa com seus companheiros ou ainda um molho idealizado pela dona de casa para a refeição são ações criativas e de pensamento. São processos, com certeza, cooperativos que envolveram, além de muito tempo, muitas pessoas, conhecimentos e práticas de pensadores, mestres de ofícios e colaboradores em geral. A pergunta indutora é sobre o nascimento da ideia de propriedade. Quando se deu isso?

A partir de um investimento perspectivo, a autoria é a base da livre criação e circulação para a objetificação da propriedade particular ao gerar uma mercadoria. Das experiências coletivas até a necessidade de individualização na era industrial moderna, que se potencializou nas idealizações de extrema genialidade, a *persona* dos artistas é o que constitui todos os domínios fenomenológicos dos trabalhos realizados. Parece-nos clara a noção hierárquica da época, com a luta entre os reinados europeus e suas estratificações sociais expressas pela arte. Mas essa crítica, ainda que desconstruindo o conceito, paradoxalmente só fortaleceu o valor de mercado da autoria. Hoje, está continua a funcionar em uma espécie de santíssima unidade do modelo capitalista na trilogia fundadora: ciência, arte e academia. É nítida, ao se folhear os manuais de história das artes, na formação das biografias dos artistas,

a aproximação da pujança da pessoa à sua obra, verificando-se, no nascimento do autor, uma decorosa necessidade de valorizar as práticas criativas da subjetividade. A insistência na diferenciação da personalidade artística é uma das consequências da reação do homem às mudanças da modernidade.

O monopólio de patentes [...] consiste em proteger inventores [...] de competição por um período longo o suficiente para extorquir das pessoas uma recompensa enormemente excedente à medida do trabalho dos seus serviços — em outras palavras, em dar a certas pessoas o direito de propriedade, por alguns anos, de leis e fatos da natureza, e o poder de tributar dos outros o uso dessa riqueza natural que deveria ser aberta a todos. Direitos de autor são direitos conferidos aos criadores de obras literárias e artísticas. Os tipos de trabalhos protegidos por direitos autorais incluem: trabalhos literários, como romances, poemas, peças de teatro, obras de referência, jornais e programas de computador; bases de dados, filmes, composições musicais, coreografias, trabalhos artísticos como pinturas, desenhos, fotografias e esculturas; arquitetura, anúncios, mapas e desenhos técnicos (WIPO, 2009, p. 1).

Um desdobramento possível para essa rígida posição de autoria sobre o processo da arte é o desmanche no modo de criações sociais das práticas engajadas nas distintas linguagens artísticas contemporâneas e regime de revalorização das identidades coletivas, baseado na retomada da produção em grupo, coletivos, artistas sociais ligados a um engajamento social da artes. A história da arte é tecida por processos criativos, cada artista apresenta sua maneira, tenciona e problematiza, com sua obra, os entendimentos e as normas do sistema artístico vigente. A desconstrução do estatuto moderno do artista (OLIVEIRA, 2013) abre caminho para uma produção elaborada em um contexto de intersubjetividade, seja pelo encontro com pares artísticos, com profissionais de outras áreas ou com aqueles que entram em contato com a obra. Amplia-se, assim, a noção de autoria, acrescentando outros elementos à relação obra/criador. Segundo Roland Barthes, no texto *A morte do autor*, o campo da literatura parece refletir e antecipar os embates da criação colaborativa nos processos de criatividade em rede, e nos aponta uma nova reflexão sobre essas posturas nascentes:

O autor é um personagem moderno, produzido sem dúvida pela nossa sociedade, na medida em que, ao terminar a Idade Média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma, ela descobriu o prestígio pessoal do indivíduo, ou como se diz mais nobremente, da “pessoa humana”. O autor reina ainda nos manuais

de história das artes, nas biografias de artistas, nas entrevistas das revistas, e na própria consciência dos literatos, preocupados em juntar, graças ao seu diário íntimo, a sua pessoa e a sua obra (BARTHES, 2004, p. 28).

Nos últimos anos foram marcadas por movimentações de apagamentos da figura central do artista, com o surgimento de construções coletivos e mobilização entre artistas, referências estas expandidas nas décadas de 60 e 70 mas surgiram no início de século passado. Os manifestos artísticos das vanguardas de grupos artísticos europeus — como, por exemplo, o holandês *De Stijl*, que, em 1918, propunha uma combinação de arte, *design* e arquitetura — destacam a necessidade de integrar com uma arte centrada não somente na expressão individual. O que seria uma ideia inicial de chamada “arte total”, vejamos trechos do Manifesto I do grupo holandês:

Há uma velha e uma nova consciência do tempo. A velha é conectada ao individual. A nova é conectada ao universal. A luta do individual contra o universal se revela na guerra mundial assim como na arte dos dias atuais. [...] A nova arte traz à tona o que a nova consciência do tempo contém: um equilíbrio entre o universal e o individual. [...] Tradições, dogmas e a dominação do individual se opõem a essa Realização (DOESBURG, 1918, p.1)

Os artistas se inserem nas relações sociais para delas extrair formas e dar fundamentação artística ao cotidiano. Ao se desfocar da figura única do autor, do supra-humano, do gênio, inauguram-se, com robustez e vigor, demandas para desembaraçar e habilitar práticas artísticas de vida. Os meandros das sensibilidades sociais e da clarificação de identidades cooperativas são ferramentas reais de transformação da arte e do campo de vida onde ela se insere. Para se conhecer a personalidade do artista, faz-se necessário estudar as posições fenomenológicas das propriedades que regem o seu íntimo, ligando-o especificamente ao cenário político, social, cultural do contexto de sua vida, como também somar suas vontades, crenças, filosofias e ideologias poéticas. Verifica-se que a originalidade formadora, nesses casos recentes de práticas sociais, é muito menos o resultado de cada um e mais a capacidade do artista, como sujeito social, de transformar temas do dia a dia em questões sensíveis e criadoras.

Com os procedimentos, engendramentos e territórios das recentes práticas da arte, a figura central do artista desviam-se alguns projetos poéticos para uma postura de escuta e de troca com a audiência. Podemos demarcar a passagem para “outras formas de ser artista” com a imagem mental e libertária de que “cada homem é um artista”, enunciada por Joseph Beuys (1981), que é, para nossa linha de reflexão, fundadora. As ideias de escultura social desse artista são palpáveis nas aplicações de coletivos e de zonas integradas de construção artística, hoje com a crescente formulação poética em grupos de arte, nos quais as personalidades dos artistas se afirmam por um sentido de resgate da coletividade social. O que pode ser verificado em alguns artistas que confirmam tais atribuições na contemporaneidade.

A concepção boysiana, aplicada por Portugal (2006) sobre os processos vitais da arte, é afirmativa na transição dos modos de ser artista no nosso século. A criatividade e a autodeterminação transformadora do sensível no mundo não são vistas como propriedades exclusivas do campo artístico, mas sim como ferramentas para melhorar a capacidade de existir do ser humano. A criação, então, não é monopólio dos artistas, sendo esse um fato crucial para afirmar que cada homem é um artista e para fazer surgir uma nova era nas artes (PORTUGAL, 2006, p. 78).

2.2 PRÁTICAS ARTÍSTICAS FRONTEIRIÇAS

Aqui, analiso as narrativas referentes a criações de artistas que proporcionam a expansão da arte com práticas de sociabilidade da década de 1960 pra cá, em que a maior sedução das obra aqui descritas são as posições do “público” na constituição imediata e vital da práxis artística mediante intensas trocas de conhecimento, experiência, formação, provocação, reivindicação, sonhos e afetos, sendo que as benfeitorias em expansão de campo são o pensamento transformador da arte.

Ativadores desta nova prática artística, consolidam uma rede de Obras que afirmam e ecoam as demandas da prática social. Criações de obras brasileiras são privilegiadas e mescladas com obras de artistas argentinos como Alberto Greco (1962) e *Grupo do los treze* (década de 60) como também o artista Nova Iorque Matta Clark (1960) e os Britânicos do coletivo Yes Lab (2016). Podendo assim ver surgir práticas artísticas voltadas à cooperação, procedimentos poéticos que propõem algumas reconfigurações da obra e da índole do artista, utilizando táticas marcadas fundamentalmente pelo viés social, para não apenas incluir, mas também construir

comunidades e coletividades alicerçadas na arte, um arco tensionado por modos de se pensar arte e vida, comporta os caminhos para o entendimento da importância dos “outros seres vivos” na constituição de uma obra de arte. As subjetividades são complementadas em “contaminações” transformadoras e, por fim, a arte passa a ser um movimento fluido e simultâneo entre território, construtor e receptor.

2.2.1 Hélio Oiticica – Parangolé, *asa-delta para o êxtase*

Com um trabalho extremamente ativista, em 1965, na abertura da exposição *Opinião 65*, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), o artista fez a primeira apresentação pública do Parangolé, que causou uma enorme polêmica. Hélio Oiticica e passistas da Estação Primeira de Mangueira foram proibidos de entrar e apresentar a *Asa-delta para o êxtase*, conforme definição do poeta concreto Haroldo de Campos. Eles, então, realizaram sua *performance* nos jardins do Museu. A congada psicodélica, sem boas maneiras, desmistifica o espaço sagrado da arte: “Oiticica propõe a ocupação do museu pelo povo, instituição frequentada basicamente pelas classes médias e burguesas. Ele quer expandir. A rua no museu. O samba no museu. O morro no museu. O museu é o mundo” (PEDROSA, 1986, p. 13).

O Parangolé não era assim uma coisa para ser posta no corpo para ser exibida; a experiência da pessoa que veste, para a pessoa que está fora vendo a outra se vestir, ou das que vestem simultaneamente as coisas, são experiências simultâneas, são multiexperiências, não se trata assim do corpo como suporte da obra; pelo contrário, é a total incorporação. É a incorporação do corpo na obra e da obra no corpo... eu chamo de in-corporação. Daí eu passei a fazer o que chamavam de manifestações ambientais, a juntar essas diversas ordens de experiências: Penetráveis, Núcleos, Bólides e Parangolés (OITICICA, 2008, p. 32).

Importante lembrar que essa exposição foi realizada um ano após o golpe militar de 1964, e a mostra se transformou em um painel de trabalhos com alto tom político, plataforma de apresentação de uma nova dinâmica da arte brasileira, com pensadores politizados e suas forças sociais, ao contrário do que queriam os curadores e *marchands*: apresentar um time impressionante de artistas brasileiros para o mercado de arte mundial.



FIGURAS 3 e 4 - OITICICA; Exposição OPINIÃO, dia 12 de agosto de 1965, o Museu de Arte Moderna (MAM)- RJ- Fonte. <http://www.pinakotheke.com.br/new/exposicao-imprensa.php?idExposicao=21>

2.2.2 Cildo Meireles

Talento nacional consagrado, podemos perceber com clareza as influências e demandas que a política e o social trazem para seu processo de criação. Em seu trabalho *Inserção no circuito ideológico* (1970), o artista vive na época da ditadura, tempo de repressão a movimentos sociais, a questionamentos públicos e políticos de qualquer forma, com obras dos artistas censuradas, prisões, assassinatos, torturas, deportações, em sua demarcação de domínio ideológico... Nesse clima, os artistas desenvolveram técnicas criativas de guerrilha para ativação das plataformas da arte com sentido social. Muitos trabalhos aqui relacionados não tiveram sua autoria reivindicada no momento da criação, em virtude do alto nível de coibição que poderia custar a vida dos autores e seus familiares.

Quem matou Herzog? (1970) foi um carimbo — mais que isso, uma denúncia social — criado por Cildo sob anonimato. Essa inscrição era aplicada em notas do dinheiro circulante no Brasil. O artista pegava uma quantidade delas emprestada com amigos, carimbava e devolvia o dinheiro à circulação. A questão da infiltração silenciosa no cotidiano das pessoas não seria tão poderosa se o personagem da inscrição, Herzog, não fosse um jornalista conhecido no país inteiro, que desapareceu repentinamente depois de uma matéria de sua autoria ser publicada, cesurada e

retalhada pelas autoridades do DOPS²¹. *Quem matou Herzog?*... todos sabiam a resposta mas, quem ousava perguntar? Só um artista, usando seus atributos criativos, para, contaminando o sistema, levantar o questionamento indiciador de para onde caminhava a nação.



FIGURA 05- Inserções em circuitos ideológicos 02- 1970
Fonte: <https://michelamaryneto.wordpress.com/tag/arte-contemporanea/>

Esse trabalho, pelo nível de politização de sua inserção, gerou uma história nunca confirmada: um general, do esquadrão da morte, ao comprar o pão para sua família tomar o café da manhã, recebeu como “troco” a nota com a informação artística, um choque sem autoria, que o levou à fúria, mandando prender e torturar o dono da padaria para saber quem fez essa zombaria. Mas como se tratava de uma obra em rede, sistêmica, viral, nunca acharam o autor, que só se revelou no final da ditadura.

2.2.3 Artur Barrio

No mesmo período, o artista português Arthur Barrio realizou um trabalho denominado *Trouxas ensanguentadas*: numa madrugada de 1970, em Belo horizonte (MG), ele jogou no Rio Arrudas, que corta grande parte da capital mineira, um grande objeto mole, embrulhado em pano branco, ensanguentado e amarrado, o que causou profunda comoção social e política. Como muitas famílias mineiras tinham parentes que estavam desaparecidos, sem deles terem notícia, quando souberam do fato várias pessoas foram ao local tentar reconhecer o “cadáver”. Os bombeiros,

²¹ O Departamento de Ordem Política e Social (DOPS), criado em 30 de dezembro de 1924, foi o órgão do governo brasileiro utilizado, principalmente durante o Estado Novo e, mais tarde, na ditadura militar de 1964, para censurar e impedir movimentos políticos e sociais contrários ao regime no poder.

acionados, constataram que se tratava de carne bovina e não de um possível preso político. As torturas e mortes de que hoje temos informação detalhada, na época não apareciam, eram encobertas. Logo, a militância perigosa dos artistas provocava o reconhecimento, a comunicação e o enfrentamento, em certa medida, social dos problemas políticos.

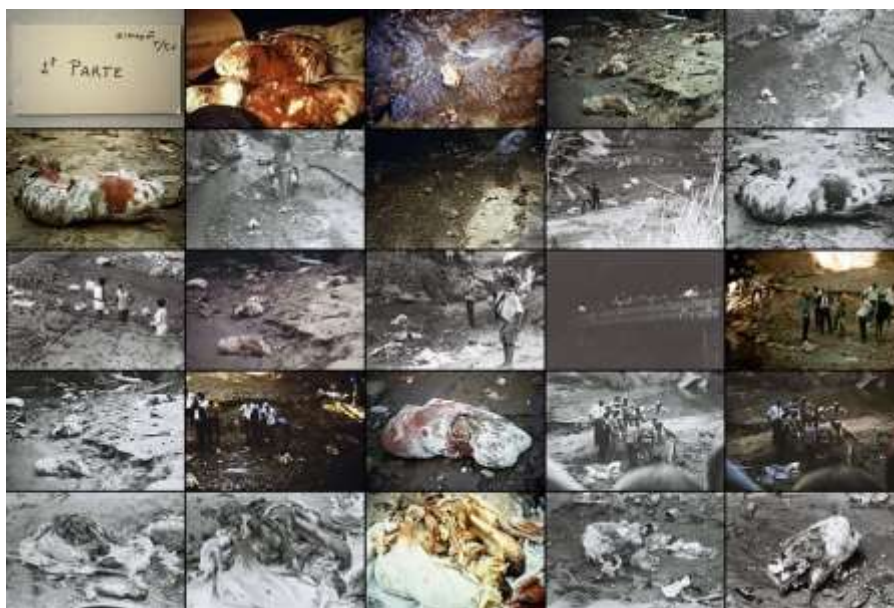


FIGURA 06- Trougha ensanguentada – Parte 1- Belo Horizonte, abril de 1970. Fonte: <http://arturbarrio-trabalhos.blogspot.com>

A arte tem um poder de revelar o invisível e uma potência latente de comunicação com a realidade imediata do lugar de sua criação. As Informações culturais são formas de articulação da diversidade do pensamento e da expressão humana, e têm consciência que, por si sós, não são capazes de transformar a imediata realidade, mas, se chegarem ao coração de todos os seres e ali se relacionarem afetiva e construtivamente, serão o alimento das verdadeiras revoluções.

2.2.4 Alberto Greco

Faço emergir aqui, neste texto, a concepção e a clareza construtiva de um novo germe de sistema de circulação de arte, nas obras do artista argentino Alberto Greco (1931-1965), em especial, com seu *Manifiesto Dito del Arte Vivo* (1962), em que, com um giz, um simples giz riscado no chão, demarcava o que era a obra de arte. Ou, com o seu nome inscrito em um papel, fotografava a cidade, as pessoas, com sua

assinatura em primeiro plano, como se ele referendasse a autoria daquela sociabilidade. Suas obras são condicionadas à transgressão das normas estéticas e da arte, ironizando a propriedade de autoria dos artistas.

Arte viva é a aventura da realidade. Essa obra ensinou-nos a ver novamente o que acontece nas ruas. A arte viva procura além dos objetos, deixa o objeto encontrado em seu lugar, não o faz, não o melhora, não o leva à galeria de arte. Arte viva é contemplação e comunicação direta. Essa arte quer acabar com premeditação, ou seja, galerias e mostras. Temos de entrar em contato com os elementos vivos da nossa realidade. Movimento, tempo, pessoas, conversas, odores, rumores, lugares e situações²² (LONGONI, 2006, p. 37).

Assim, com plena consciência conceitual da “demarcação sistêmica de território ideológico da arte”, com suas ferramentas (museus, galerias, historicidade...), ele desmistifica e extrema a concepção e contribui no alargamento dos possíveis nas artes visuais.



FIGURA 7- *Vivo Dito* -, Argentina, 1962-

Fonte: http://www.macromuseo.org.ar/coleccion/artista_obrab/g/greco_alberto_1_a.jpg

²² No original: *El arte vivo es la aventura de lo real. Enseñara a ver nuevamente aquello que sucede en la calle. El arte vivo busca el objeto pero al objeto encontrado lo deja en su lugar, no lo transforma, no lo mejora, no lo lleva a la galería de arte. El arte vivo es contemplación y comunicación directa. Quiere terminar con la premeditación, que significa galería y muestra. Debemos meternos en contacto con los elementos vivos de nuestra realidad. Movimiento, tiempo, gente, conversaciones, olores, rumores, lugares y situaciones* (tradução nossa).

Observa-se que a agregação desses dois conceitos (arte e revolução) foi destacada em programas poéticos e artísticos em diversidades de contextos e territórios, em todo o mundo, e sempre com encontros, produtores de novas sensibilidades e sociabilidades. É desse conflito que nasce a essência do campo aqui apresentado: obras que, a meu ver, são as que mais contribuíram para o significado empoderamento da arte, e que veementemente confirmam a sua capacidade de abrir caminhos, novos modos de usar, entender, perceber e viver a arte e seu mundo. A obra desse artista se constrói até na própria morte voluntária, um suicídio poético que se torna a mais profunda de suas intervenções artísticas. Simbolizando uma postura radicalizada diante do mundo e do artista diante de si mesmo. Greco, segundo Longoni (2006, p. 40), diz que “uma obra só faz sentido quando está em aventura total ao não saber o que vai acontecer. Depois de concluída, já não importa, tornou-se um cadáver”²³.

2.2.5 Grupo Los Treze

Uma instalação a ser mencionada nessa linha de pensamento, *Horno del Barro*, é de três artistas argentinos que compunham este coletivo artístico e político, e durante a ditadura militar em seu país, fizeram valer a cooperação em nome de um bem comum maior. Sobre um pedestal de ladrilho, no meio da praça ocupada por obras de arte contemporânea, um forno de barro se ergue para a produção de pães e sua partilha com os espectadores. Os artistas explicam que se trata de valorizar um elemento de uso popular que, nos desdobramentos da construção do forno, passa pela feitura do pão para concretizar a participação. É a socialização do pão, alimento primordial na realização da comensalidade, não se restringindo ao envolvimento com a criação para vê-la, observá-la, mas sim como um dispositivo de conexão com o interlocutor/espectador. Produzir pães e comê-los em comunhão. Sua inclusão ali, como obra de arte, valoriza um saber popular, um ofício, e os trabalhadores rurais, a quem o grupo de artistas delegou a construção do forno, em um encontro provocante aos cânones e à tradição das artes.

²³ No original: *Una obra tiene sentido mientras se la hace como aventura total, sin saber lo que va a suceder. Una vez concluida, ya no importa, se ha convertido en un cadáver* (tradução nossa).



FIGURA 8- Víctor Grippo y Jorge Gamarra- membros de “Los treze”- Horno popular para hacer pan, 1972. Fonte- http://cvaa.com.ar/01sigloxx/04_crono_1972.php

2.2.6 Matta- Clark

As intervenções de Gordon Matta-Clark, nos EUA, traçaram um percurso paralelo e interessantemente emblemático nas artes visuais. Seus trabalhos nasceram da crítica radical à arquitetura e ao urbanismo das grandes metrópoles do capitalismo, especialmente Nova Iorque, buscando bairros periféricos²⁴ para suas construções artísticas, com um conceito de ativismo comunitário, até a criação e a consolidação desses procedimentos estéticos por intermédio do coletivo *Anarcoarquitetura*, palavra síntese de suas práticas éticas e políticas. Matta-Clark foi inovador, naquele momento, ao se articular a um grupo de artistas que ocupou um restaurante semiabandonado, o *Food - Comidas Criollas*, para ali desenvolver práticas não só estéticas, mas também *happenings*, intervenções políticas coletivas, cursos, oficinas e atividades criativas com as comunidades das imediações.

²⁴ De grande valia essa informação, por referência à arte comunitária em seus extremos sociais. A busca do artista por esses nichos do discurso mostra o tamanho de sua coragem e potência criativa.



FIGURA 09- Matta-Clark (right) and co outside, NY, FOOD, 1971- Fonte: <http://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2013/may/02/gordon-matta-clarks-art-restaurant-resurrected/>

2.2.7 Coletivo Poro

Recentemente , impressiona o trabalho desenvolvido pelo coletivo de arte chamado Poro²⁵ que criam diversas intervenções quase sempre com meios e materiais baratos, como carimbos, adesivos, panfletos, cartazes lambe-lambe e camisetas. A estratégia facilita a disseminação dos trabalhos ao possibilitar sua reprodução a custos relativamente baixos, permitindo que as intervenções sejam reapresentadas em locais e situações diversas, tanto pelos componentes do grupo quanto por outras pessoas, postura de apropriação e multiplicação das obras

²⁵ A prática de não autoria é comum no grupo Poro, que tem por hábito não divulgar nome de participantes, a não ser o da dupla Brígida Campbell e Marcelo Terça-Nada.

incentivada pelo Coletivo. Uma das intervenções do coletivo dialoga com a ideia de copyleft²⁶ e chama-se *Propaganda Política Dá Lucro!!!*. Realizada durante os períodos de propaganda eleitoral nos anos de 2002 e 2004, a ação se deu com distribuição de panfletos nos quais se oferecia o curso de profissionalização da Política. Dentre os tópicos abordados pelo curso, conforme o impresso, estão temas que ironizam a propaganda e a própria imagem do político. Panfletos foram distribuídos pelo Coletivo em locais de grande circulação de Belo Horizonte, sendo também afixados em bancas de jornal, quadros de avisos, paredes de botecos e galerias de arte.

A fim de ampliar a abrangência do trabalho, o coletivo ainda lançou mão de outras estratégias: deixou pilhas de santinhos em espaços como centros culturais, mercearias e cinemas, para que outras pessoas pudessem ter e/ou distribuí-los; enviou envelopes contendo vários panfletos e uma carta-proposição para uma rede de amigos de diferentes cidades brasileiras; e disponibilizou uma versão do volante na internet, de forma que ele pudesse ser impresso, xerocado e distribuído por mais e mais pessoas (CAMPBELL; TERÇA-NADA, 2011, p. 12).



FIGURAS 10,11,12- **Propaganda política dá lucro, MG,2002, 2004, 2008 e 2010**-Fonte <http://poro.redezero.org/intervencao/propaganda-politica-da-lucro/>

²⁶ *Copyleft*: o termo descreve um conjunto de licenças aplicadas a *softwares*, documentos e trabalhos artísticos que, ao invés de restringir o direito de reproduzir, distribuir e até mesmo modificar tais produtos, assegura esses direitos a qualquer usuário sob a condição de que as produções permaneçam abertas.

2.2.8 Opavivará!

Coletivo formado por seis artistas plásticos cariocas que trabalham em conjunto e em anonimato desde 2005. Os integrantes não costumam divulgar seus nomes em exposições ou na mídia, e seus trabalhos estão sempre marcados com a assinatura coletiva Opavivará! O Coletivo cria condições de participação e criação do público em suas práticas artísticas urbanas. A obra *Pula-cerca*, de 2011, tem escadas que são dispostas em muros que cortam o metrô da cidade do Rio de Janeiro, para que os usuários não deem a volta, numa possível perda de tempo e do controle de seus caminhos pela cidade.

O espectador/passante é convocado a participar do dispositivo de modo a evidenciar que não há obra independente desta experiência. Neste trabalho não se trata de reviver uma "experiência vivida" na praça por este espectador/passante, mas da construção de um dispositivo que incentiva a produção de uma experiência ao longo do processo de interação entre o próprio dispositivo e o espectador/passante (CARVALHO, 2013, p. 7).

As criações de dispositivos se enquadram no engajamento desta dissertação. Outra prática de grande vitalidade para a ASE, *Praça de Alimentação*²⁷, enfatiza a sociabilidade no ato de comer para quem estivesse passando por ali e quisesse colaborar na feitura dos alimentos. Os participantes são convidados a trazer receitas, ingredientes e temperos para cozinhar coletivamente em uma praça pública e a preparar refeições coletivas.



FIGURA 13: Opavivará! Ao Vivo!, Praça Tiradentes, BH, 2012. Fonte: <<http://opavivara.com.br/sobre>>

²⁷ Essa intervenção na praça foi divulgada no blog e no facebook do Coletivo e teve uma participação aberta a todos. Além das gastronômicas, o Coletivo realizou "ações de deriva ou deambulações", que podem ser conhecidas em seu site.

2.2.9 Louise Ganz

A artista mineira fez, em Belo horizonte, uma série de ocupação de lotes baldios, denominada *Lotes Vagos: ação coletiva de ocupação urbana experimental*, com um mapeamento científico e urbanístico e em colaboração com a comunidade das cercanias, para a construção, ali, de um espaço de convívio e afetos. Uma transformação relacional e radical no modo de uso e de fundamentação do espaço em construção da obra de arte. Outro trabalho de grande potência da artista é *Banquetes Coletivos (M²)*, para o qual foram arrecigimentadas doações com o fim de realizar um grande almoço para comunidades carentes. Em uma grande mesa, alimentos foram dispostos para a grande consagração festiva e afetiva entre os membros.



FIGURAS 14, 15 e 16- Lotes Vagos - em belo horizonte.2005-2006. Fonte.
<http://lotevago.blogspot.com.br/>

2.2.10 *The Yes Lab*

Uma das obras mais marcantes e significativas de sentido social foi realizada pelo Coletivo *The Yes Lab*²⁸. Em uma de suas intervenções, a dupla concedeu uma entrevista ao vivo à rede britânica BBC, como representante da *Dow Chemical*²⁹, que havia comprado a *Union Carbide*, empresa responsável pelo desastre químico em Bophal, na Índia, em 1984, no qual um vazamento de gás afetou milhares de pessoas. Na entrevista, foi prometido indenizar todas as famílias atingidas pelo acidente industrial. Em minutos, o valor de mercado da empresa americana caiu dois bilhões de dólares!

O Coletivo se apropriou da realidade comum, investigada e praticada nos graus de consciência e intervenção coletiva de responsabilidade social da indústria global com uma engenhosa capacidade transformadora. Para tal, armou-se de uma inteligência de linguagens, de mecanismos e programações contemporâneas para a inserção da obra nos entremeios burocráticos, articulada ao plano de ação artística. Apossou-se radicalmente da mídia, com estratégias de comunicação de massa nunca antes despertadas no território da arte, ao se infiltrar em órgãos governamentais e instituições financeiras expondo as engrenagens das corporações para investigações públicas.

Nas palavras do Coletivo, de acordo com Salvatti (2016, p. 110): “às vezes é preciso uma mentira para expor a verdade”.

²⁸ Cf. AZEVEDO & PELLED, 2015. Os norte-americanos Andy Bichlbaum e Mike Bonanno, dois inventores sociais, por meio de apropriações da mídia convencional, evidenciam diferentes problemas socioambientais, praticam a correção de identidade, fazendo-se passar por porta-vozes de organizações proeminentes e indivíduos famosos.

²⁹ A *The Dow Chemical Company* (antiga *DowElanco*), é uma corporação estadunidense de produtos químicos, plásticos e agropecuários, atuando em numerosos setores, com igualmente numerosos produtos.



FIGURA 17- BBC DOW Announcement Courtesy of The Yes Men + Yes Lab- 2010- Fonte- <http://co-lab.us/the-yes-lab/>

CAPÍTULO 3 – PRÁTICA SOCIAL

A análise das práticas artísticas implicadas numa relação de engajamento coletivo subsidia as reflexões propostas nesta dissertação. Os seres vivos que interagem são condicionados a um pertencimento inato. Tal movimento mobiliza identidades sociais e, conseqüentemente, solidifica as relações sociais e suas práticas sensíveis ao coletivo. Podemos pensar que toda obra de arte que se manifesta por essas relações expressa as interações possíveis que contribuem, significativamente, para o processo de realizações poéticas receptivas à diversidade e à liberdade de orientação social. A arte é que satura as percepções de ser e estar em socialização. Desse modo, pode-se avistar, em práticas artísticas, expressões socialmente engajadas — o elo entre Arte e Vida, a prática social. Esta — da qual aqui reconheço a relevância, como artista, para o âmbito das artes — ousa costurar afetos que perpassam a existência humana e potencializa diálogos.

Reforçando os outros modos de ser artista, eles se destacam por se apropriarem da capacitação social como linguagem artística, abdicando da autoria marcada em favor de uma proposição de colaboração e cooperação no desenvolvimento dos processos criativos. O método desses pensadores se apoia na “partilha de sensíveis” (RANCIÈRE, 2005), na “estética relacional” (BOURRIAUD, 2009), na “estética emergente” (LADDAGA, 2006), na “ASE” (HELGUERA & HOFF, 2011) e nas “Obras Sociais” de Shannon Jackson, a saber:

Prática social é um conceito que está ligado a um grande número de movimentos dentro do estudo da arte experimental e performance. Essas ligações trazem à mente outros conceitos que compartilham algum parentesco com prática social: arte ativista, trabalho social, performance de protesto, etnografia de performance, arte comunitária, estética relacional, pesquisa de ação e outros conceitos que sinalizam uma mudança social na prática artística, assim como lembram a dimensão representacional das formações políticas e sociais (JACKSON, 2008, pp. 136-150).

Logo, a prática social é um instrumento de diálogo complexo, pois este se dá nas linguagens artísticas e nas formulações das diversidades sociais e políticas. A prática social que ativa as obras sociais, proposta pelo citado autor, não apenas participa e se relaciona com o social, ela elabora “junto” ou integra artistas a circunstâncias específicas de uma comunidade e aciona, desenvolve projetos, obras em determinantes articuladas às comunidades. Com isso, fazem-se notórias as práticas sociais incentivadas por instituições que propõem reflexões e diálogo criativo entre artista, obra e povo. Quando se chega ao modo integral das práticas pelas instituições, temos um indicativo de sua consolidação e de como vêm sendo organizadas dentro de um sistema de artes. Tal questão pode ser pensada no recorte a seguir:

Nos últimos 6 anos, passaram a integrar currículos de universidades nos Estados Unidos, Irlanda e Austrália, em nível de graduação e mestrado, cursos específicos que tratam deste campo de pesquisa em suas formações. Em três universidades dos Estados Unidos é possível que um aluno de bacharelado em arte tenha sua formação final com ênfase em *social practice* (em uma tradução literal, práticas sociais), ao lado de formações como pintura, escultura e gravura. Nas escolas California College of Arts, Chicago College of Arts e Iowa College, mestrados específicos para a área: em Art and Social Practice (Arte e prática social) em Portland; em Social Practice ou em Art, Education and Community Practice (Arte, Educação e Prática Comunitária) em Nova Iorque; em Public Arts and Social Studies (Artes Públicas e Estudos Sociais) em Oakland; mestrado em Creative and Social Practices (Práticas sociais e Criativas) em Plymouth, estes nos Estados Unidos. A Irlanda, possui dois mestrados na área, um em Socially Engaged Art (Arte socialmente engajada) e outro que se chama S.P.A.C.E. — Social Practice and the Creative Environment (Práticas sociais e Ambientes Criativos). A Austrália também possui dois cursos de formação em nível de mestrado: um em Arts — Community Cultural Development (Artes — Desenvolvimento Cultural Comunitário) e em Arts — Interdisciplinary Art Practices (Artes — Práticas Artísticas Interdisciplinares), estes dois últimos em Melbourne (SILVA, 2014, p. 11).

Podemos, com esses dados, verificar a absorção da prática social e seu intenso acolhimento para potencialização de outros modos de ser artista, de fomento a práticas ativistas em que tais processos comunitários têm sua voz reconhecida nos meios institucionais (quiçá, em múltiplas instâncias). A grande quantidade de interessados na poética social é relevante para produção de conteúdo crítico sobre tais práticas. No Brasil, Silva (2014) ratifica o campo investigado com reflexões da Arte Social em espaço pensante e atuante da arte na Anpap, coordenado por Luiz Sérgio Oliveira (UFF), Aparecido José Cirillo (UFES) e José Kinceler (UDESC); na 27ª Bienal de São Paulo (2006): *Como Viver Juntos*, coordenado por Lisette Lagnado (SP) e os cocuradores Adriano Pedrosa (Brasil), Cristina Freire (Brasil), José Roca (Colômbia), Rosa Martínez (Espanha), e curador convidado, Jochen Volz (Alemanha/Brasil); na Bienal MERCOSUL (2011), coordenado por Mônica Hoffman e Pablo Helguera.

Saliento a importância desses instrumentos como incentivo aos meus reconhecimentos e suportes dentro da arte contemporânea, a saber, das contribuições nas reflexões da poética *Prática Social no XXII Encontro – ANPAP*, 2014. O seminário de número 9 apresentou-se sob o título *O artista diante das práticas colaborativas na arte contemporânea: formação, processos criativos, inserção e percepção sociais*, com a participação de 20 comunicações. Do resumo da apresentação ao seminário destaca-se:

Essas práticas colaborativas colocam-se como práticas diferenciadas de produção a provocar a estabilidade aparente do sistema de arte, o que parece ocasionar certo dismantelamento de percepções consolidadas do artista e da obra nas sociedades contemporâneas. [...] O fenômeno contemporâneo das práticas colaborativas oferece-se como campo fértil para reflexões e debates acerca do escopo e dos compromissos, potencialidades, fragilidades, características e histórias da arte contemporânea que cercam o artista e seu processo criativo, [...] do aparelhamento da crítica de arte para um debate franco, aberto e propositivo, das categorias da arte para lidar com novas realidades dos processos criativos, entre outras questões relevantes a desafiar a natureza da arte contemporânea (Seminário 9 - 23º Encontro Nacional ANPAP)³⁰.

A estabilidade aparente do sistema de arte — como visto acima, na inclinação da ANPAP que se propôs a pensar a linguagem da prática social — dimensiona a

³⁰ Cf. em: <<http://anpap.org.br/anais/2014/ANAIS/ANAIS.html#>>.

resistência fomentada por coletivos formados pelo artista social, ao mesmo tempo que as práticas sociais se realizam de forma colaborativa, levando os receptores e acionadores da linguagem reflexiva para além da arte pela arte. A arte nunca deixou de ser ferramenta de sociabilidade, ou seja, sua genealogia de partilha, de comunicação age como engrenagens relacionais constitutivas que, por sua vez, sugerem negociações e encantamentos que constroem olhares históricos da arte. O diferencial da prática social acontece na mobilização de artistas, nessa união em que nascem transformações criativas e receptivas da obra de arte. Estamos diante de metodologias que ganham uma potente voz que ecoa nos enredos entre artistas e assistência, com práticas interdisciplinares conduzidas por estratégias de aproximação e encontro da arte com a vida. O primordial das manifestações aqui esboçadas é a prática a serviço de uma inteligência criadora e universal, em que se destitui o egocentrismo e se compõem coletivos pedagógicos criativos, passíveis de diálogos constantes — uma geniosa ação potente de deslocamento de fronteiras estatutárias da arte, da obra e da audiência.

O crescente surgimento de coletivos autônomos de artistas — produtores de sensibilidade e dispersores de ativismos humanitários — parece legitimar conceitos de resistência, de articulação e cooperação como plataformas fundamentais da prática social. Definitivamente, dentro da crítica inflamada da redução da arte a mercadoria, esses artistas se dedicam especialmente a testar e a desafiar a potência da arte para com a transformação social. Trabalhos de arte social se articulam dentro de outras zonas de manifestação artística: em espaços autônomos de arte e vida contemporâneas — também conhecidos como espaços independentes; em espaços alternativos — em espaços “autogestionados” — fora do circuito, como, por exemplo, Terra Una (MG) e Sacatar (BA); em espaços experimentais, ou, ainda, no caso da Europa e da América do Norte, em centros culturais independentes. Com a prática social, passa-se a ocupar um lugar estratégico na recepção, articulação e desenvolvimento de uma arte experimental. Tal expansão do campo das artes é percebida:

Apesar de tais práticas terem obtido, na maior parte das vezes, perfil relativamente fraco no mundo da arte comercial — projetos coletivos são de comercialização mais difícil do que obras de artista individuais e também estão menos propensos a ser “obras” do que eventos sociais, publicações, oficinas ou performances —, ocupam presença crescentemente conspícua no setor público. A expansão sem precedentes das bienais é fator que certamente contribuiu para essa

mudança (foram estabelecidas 33 novas bienais, só nos últimos 10 anos, a maioria em países até recentemente considerados periféricos ao mundo da arte internacional), assim como o novo modelo de agências gerenciadoras de encomendas, dedicadas à produção de arte experimental comprometida com o domínio público (Artangel em Londres, Skor na Holanda e a Nouveau Commanditaire na França são apenas algumas delas que me vêm à mente) (BISHOP, 2006, p.145).

O potencial da arte como espaço político e social ganha voz e vida na integração de arte e ativismo, ou “artevismo”, conceito proposto por Raposo (2015), visto que se dimensiona em múltiplas instâncias, ocupa espaços variados como manifestação do saber social, colaborativo de prática política artística. Ao longo dos anos de 1970, a Arte Engajada e o “Artevismo” (arte ativista) ganharam um novo alento à medida que a necessidade de uma “resistência” se impôs aos artistas. Estes se tornaram verdadeiros mensageiros da sociedade civil oposicionista ao regime militar no Brasil, e isso se fez por dois caminhos que se excluía, marginal ou heroico (OTICICA, 1968), ambos temperados pela linguagem do humor e do deboche. O princípio no qual essa cultura radical de oposição se elaborou foi o contraponto à indústria cultural, categoria que foge aos limites do potencial social da arte e reside na incorporação de uma ação integrada, capaz de gerar mudanças a partir da construção da obra, um paradigma do qual, para além da “arte pela arte”, emerge uma arte atuante na vida pensante de um povo e uma cidade.

Dentro de um contexto de criação artística nas artes visuais com articulação comunitária, Finkelpearl (2001, pp.10-11), discutindo com Paulo Freire sobre o diálogo na arte pública, sublinha a relevância da integral e honesta relação entre o artista e a audiência, mostrando sua interdependência. Na elaboração de uma consciência crítica e criativa, o autor destaca ainda a importância de trabalhar com a comunidade local, respeitando seus membros e aprendendo com eles. A participação na construção da obra de arte, por si só, já é transformadora em termos históricos, alterando não só o cenário mercadológico e de contato com a arte, mas também as formas de condução dos artistas.

As práticas sociais inauguram estruturas e plataformas de ação em transição e hibridismos de linguagens, dando a arte como ferramenta construtiva e multidimensional para que o público crie e recrie a obra em eventos sociais, articulações midiáticas e políticas, mutirões e comitês. Com graus de conceituação que dão à arte outros potenciais e novas reflexões sobre sua materialidade,

concentram-se, na prática social, forças na criação de procedimentos relacionais e de manifestação de sentimentos coletivos. A conexão sensível do diálogo com as pessoas é instrumentalizada como modo de operação criativa dos artistas, como demonstra Silva:

Ao articular e reforçar esse processo mutuamente, cada pessoa que passa a fazer parte do projeto pode alterá-lo, imprimindo no processo de colaboração um desaprumo deste desentendimento dos papéis, pois as diferentes atuações serão definidas e ditadas no decorrer do projeto. Há nesta indeterminação uma possibilidade mais orgânica, que define e demonstra ao longo do tempo de execução de um projeto quem serão as pessoas chaves para certos processos, mas também como a forma de atuação e a disponibilidade de cada participante pode modificar os caminhos do projeto. Quando reconhecemos o objeto da arte como gesto, como encontro e como experimentação, a construção de um senso estético que, ao ser compartilhado, torna-se um encontro: aquilo que eu vejo, minha perspectiva do mundo e aquilo que é comum, que eu compartilho com os outros (SILVA, 2014, p. 63).

A força da partilha de modos sensíveis de habitar o mundo, ou seja, a arte como atributo de comportamento, maneira, conduta, ação, postura, práxis ativista se dimensiona no exercício da prática social. Dentro do campo da arte experimental, a prática estruturada na história é constituída de contextos específicos políticos e sociais da arte articulada, por exemplo, em movimentos sociais. No cenário atual das artes na América do Sul, esta pesquisa, em um processo de formulação e realização da arte como prática social, insere-se no campo de ação evidenciado pelo *Projeto Pedagógico da 8ª Bienal do Mercosul* (Rio Grande do Sul, 2011), que inaugura, no Brasil, a Pedagogia no Campo Expandido, ou “Transpedagogia”, como denominado pelos autores aqui citados:

SEA³¹ trabalha na relação com sujeitos e problemas que, normalmente, pertencem a outras disciplinas, movendo-as temporariamente para um espaço de ambiguidade. E é justamente nesse deslocamento temporário dos sujeitos para o mundo do fazer Arte que se obtêm *insights* para um determinado problema ou condição, tornando-os visíveis para outras disciplinas (HELGUERA & HOFF, 2011, p. 38).

Dada essa contribuição que condiciona a ASE, podemos tratar de realizações executadas na diversidade de métodos e pluralidades de estruturas operacionais. Alguns artistas misturam processos pedagógicos na consolidação da obra, como em

³¹ *Socially Engaged Art* (SEA), ou, em português, Arte Socialmente Engajada (ASE).

*Tabebuias*³² (2015). Outros oferecem, em seus trabalhos, uma experiência sociabilizadora e participativa, mas obras museológicas com esse intuito — por exemplo, *Os Bichos*³³, de Lygia Clark (1950-1988) — não aplicam a dinâmica de intervenção social nas suas conduções: são parte dos parâmetros de abertura dos regimentos institucionais das artes para as práticas sociais. A objetificação dos gestos é deixada de lado e entra em cena a produção de subjetividades, um possível denominador comum no trabalho dos artistas socialmente engajados. Embora estes fujam das definições normalmente usadas em arte, seus processo criativos e suas propostas artísticas voltam-se para uma relação íntima com a formação sensível e ativista das comunidades, sejam elas artísticas ou não, com obras que constantemente expandem os seus próprios limites. Os ASE se condicionam a gerar “acontecimentos”.

A arte socialmente engajada, como uma categoria da prática, é ainda um trabalho em construção. Todavia, em muitas descrições, esta abrange uma genealogia que remonta à vanguarda e se expande de maneira significativa durante o surgimento do pós-minimalismo. Os movimentos sociais dos anos 1960 levaram a um maior comprometimento social na arte e ao surgimento da performance e das instalações artísticas, centrando-se no processo e na cidade específicos do local, cuja influência na prática artística socialmente engajada de hoje é ampla. Em décadas anteriores, a arte baseada na interação social era identificada como “estética relacional” e como arte “comunitária”, “participativa”, “colaborativa”, “dialógica” e “pública”, entre várias outras denominações. A “prática social” aparece com mais vigor em publicações, simpósios e exposições recentes, sendo o termo mais amplamente utilizado pela arte socialmente engajada. Esse novo termo, pela primeira vez, exclui a referência explícita ao fazer arte. Seu antecessor imediato, a “estética relacional”, mantém o conceito em seu princípio principal: a estética (que, ironicamente, faz referência a valores tradicionais; ou seja, a beleza, em vez de “arte”). A exclusão do termo “arte” coincide com o crescente desconforto global em relação a suas conotações. A “prática social” evita fazer alusões ao papel moderno do artista (como um visionário iluminado) e à sua versão pós-moderna (que é a do artista como um ser crítico e autoconsciente). Esse termo, pelo contrário, democratiza a construção, tornando o artista um indivíduo cuja peculiaridade é trabalhar com a sociedade com profissionalismo (HELGUERA & HOFF, 2015, pp. 35-36).

³² Cf: capítulo 4.2.

³³ Esculturas feitas de alumínio, possuindo formas geométricas articuláveis por suas dobradiças. Lygia Clark torna-se uma das pioneiras na arte participativa ao convidar o observador a “brincar” com os bichos, manipulando-os, dialogando com eles e descobrindo possibilidades de formas para essas estruturas. Com essa obra, a artista foi consagrada a melhor escultora nacional na VI Bienal de São Paulo em 1961.

Para verificar como operam essas modalidades, é possível recorrer ao exemplo de correção de identidade da Dow Chemicals, obra do *The Yes Men*. O portfólio de ações desse coletivo³⁴ britânico é bastante extenso e, com toda a certeza, clarifica a potência das práticas sociais que, mesmo com alvos diferentes e algumas variações táticas, apresentam características similares que podem ser identificadas como ativismo social. O ativista Andrew Boyd (2012, p. 84) chama essa modalidade de “intervenção pré-figurativa”, isto é, a criação de ações que proporcionem um rápido olhar ou uma breve experiência de um mundo tal qual gostaríamos que ele fosse.

Toda a abertura gerada, durante décadas, pelas propostas, em diferentes contextos de ação ativista, política ou social, dos movimentos coletivos de vanguarda e de arte experimental indica novos caminhos aos artistas, às suas obras e aos seus colaboradores (cada qual à sua maneira) no processo para chegar a uma “nova” postura de ser artista no século XXI.

Na Arte Pública; no *Site Specific* (KWON, 2004); no Site Discursivo (KWON, 2004); na Arte Baseada em Comunidade (LACY, 1995); na Arte Relacional (BOURRIAUD, 2009); na Arte Participativa e Interativa (GROYS, 2008); na *Postal Art* (BRUSKY, 2006) — em todos esses cenários foi construída uma teia de agentes e serviços utilizada na cadência artística... Assim, veem-se nascer, da imersão e formação do pensamento artístico, possibilidades libertárias que se aliam à racionalização dos espaços públicos que, gradualmente, são dispostos com ações poéticas do cotidiano, cultivando desejos constituintes do ser artista, como o evidenciar e mapear questões conceituais que se misturam nas ações diretas, em toda a transversalidade da arquitetura ideológica da arte, e falar de arte e estética nesse sentido relacional da problemática arte colaborativa, com ênfase na associação arte e vida, analisando a interferência sobre o vivido, destacado aqui como dispositivo disparador de discussão teórica.

A orquestração das informações esboçadas nesta pesquisa atenta para os movimentos da arte social, descobrindo neles os procedimentos técnicos do diálogo no processo criativo, a recepção multidisciplinar e produtiva dos artistas como articuladores dos modos de repensar tanto a obra como o mundo e, fundamentalmente, de reavaliar a si mesmos. O comum dessas práticas pode resultar

³⁴ Cf: em <http://yeslab.org/projects>

em estruturas metafísicas ou imateriais, como as do pensamento. O “tempo presente” é um campo híbrido, multidirecional, com materialidades plásticas de extrema potência e pluralidade conceptual, de grandes caminhos a serem experimentados, sem métrica, sem lógica comum, com afinidade entre o homem e o planeta.

O conceito de arte está ligado à história do homem e do mundo, porém o contexto é mutável, suscetível a realidades e imaginários coletivos. A prática artística social está envolvida em todas as formas de sociabilidade — ocupações, mobilizações, associações, reivindicações de melhorias, políticas sociais, ativismos culturais, ambientais, sociais... — e, como a própria determinação nominal declara ativamente, essas práticas são compostas e regidas por questões de sociabilidade, como proclamava o artista transformador, Beuys:

A Arte e o artista são o caminho pelo qual o homem se torna realmente humano, transformando a Natureza fora de si e em si, para que esta se torne a expressão imediata e sensória da liberdade. A criatividade não é monopólio das artes. [...] Quando eu digo que toda a gente é artista eu quero dizer que cada um pode concentrar a sua vida nessa perspectiva: pode cultivar a artisticidade tanto na pintura como na música, na técnica, na cura de doenças, na economia ou em qualquer outro domínio (BEUYS, 1979, p. 79).

O artista prestador de serviço, o artista itinerante, o artista social, o artista ativista, o artista etnógrafo... todos compõem as novas formações de artistas. Os processos criativos se apropriam de uma realidade biológica do universo para desenvolverem novas plataformas de criação. O artista passa a ser um mediador de desejos pessoais e coletivos, a pensar a arte como ferramenta que possibilita a criação de contexto. As passagens temporais e funcionais das aberturas e fricções nas armaduras conceituais da arte permitem diversos aumentativos. De fato, pensa-se já na criatividade social como linguagem — a criatividade como moeda de troca por maior sociabilidade.

Essas práticas dos artistas ativistas parecem refletir o todo, numa proposição “carinhosa” de ação (KINCELER, 2009), em que se supera os princípios básicos constitutivos das formalizações institucionais da arte. O diferencial está no resultado gerado no criador, na criação e no espectador. As práticas do artista, agora, estruturam-se no desenvolvimento de processos de criação que se valem de uma lógica do ser social cada vez mais preocupado em redesenhar a dimensão relacional

entre artista, obra, mundo; entre artista e artista; entre artista e sistema da arte; entre arte e mercadoria, arte e comunidade, arte e sociabilidade, arte e amabilidade... Sobre tais costuras sociais, a manifestação de empoderamento mútuo, numa consciência comunitária e planetária, leva a arte e os artistas para uma conexão com os diversos graus de relação afetiva na esfera da consciência social da humanidade. Com os procedimentos de colaboração, uma outra postura dos artistas se faz necessária em vista das novas dimensões de realidade que eles têm como seres humanos: é imediata e concomitante toda a transformação no cenário vivo do planeta, planeta vivo que altera o modo de pensar o mundo e, conseqüentemente, o modo de criar para o mundo. Os movimentos formais das artes tatuam, nos objetivos constitutivos dos artistas contemporâneos, uma relação pré-estabelecida, enquanto a historicidade e a conexão entre público e obra caracterizam-se, a princípio, por uma certa passividade. Hoje, há convites de construção de processos artísticos compartilhados, movimentos que se “autoalimentam” e nutrem a autonomia, não da obra de arte em si, mas da arte por si e por todos.

Além do grau de participação, também é importante reconhecer a predisposição em relação à participação que os indivíduos demonstrarão em um projeto específico. Em um trabalho social, os indivíduos ou as comunidades (normalmente referidas como “clientes”) com os quais o assistente social interage são divididos em três grupos: aqueles que se envolvem ativamente e com vontade em uma atividade ou, ainda, voluntariamente; aqueles que são coagidos ou impelidos a se envolver ou não voluntariamente (por exemplo, uma turma de ensino médio que está colaborando em um projeto ativista); e, por fim, aqueles que se deparam com um projeto em um espaço público ou se envolvem em uma situação sem ter conhecimento de que se trata de um projeto de arte ou involuntariamente. Ter consciência da predisposição voluntária, não voluntária ou involuntária dos participantes em um dado projeto nos permite elaborar uma abordagem com êxito em relação a um indivíduo ou uma comunidade, já que esta pode variar bastante dependendo das diferentes predisposições dos participantes. Por exemplo, se um participante está envolvido ativamente e com vontade como um voluntário, pode ser interesse do artista dar garantias a este que o encorajem a se envolver. Se um participante foi forçado a participar de um projeto por motivos externos, pode ser vantajoso para o artista reconhecer o fato e, se o objetivo é o envolvimento, tomar medidas para que a pessoa crie um maior senso de propriedade (HELGUERA & HOFF, 2015, p. 41).

É possível perceber, na perspectiva dos autores, que o estágio de sentimento do “cliente” é fundamentador das práticas. As proposições poéticas da prática social não necessitam gerar estranhamentos ou deslumbramentos típicos da arte moderna

e sim modos de acolhimento; estes, por sua vez, têm suas minúcias, como vimos na citação acima. Logo, e para tanto, o artista é mediador de sensações e posturas sociais ativadas em processos de convívio e interação humana.

CAPÍTULO 4— O NASCIMENTO DO ARTISTA SOCIAL: Quando um projeto autoral ganha contornos colaborativos:

Aqui se elabora o conteúdo de uma prática artística colaborativa no âmbito das Artes Plásticas realizada pelo autor, em conformidade com o edital 02 da Secult-ES³⁵, em 2011. Primeiramente, é necessário evocar aqui que os percursos da construção da obra *Entre Saudades e Guerrilhas* são práticos que continuam, e das quais nasce a providência da inclusão dessa experiência artística nesta dissertação. Em contrapartida, deve-se considerar este texto como uma preocupação com a origem da reflexão subjetiva e, dela, o surgimento do artista social, dentro de um campo preestabelecido, com a valorização da experiência pessoal no trajeto do pensamento e a abertura das definições de outras formas de ser artista. Pode-se perceber ao que segue que, ao perder-se o controle sobre o processo de produção da obra inicial, diante de negativas, nasceram outras formas de recepção, fundamentadas nas relações não institucionais e centradas na proposição real das artes contemporâneas (comunicabilidade com o sensível). O modelo centralizado no conceito do artista como autor uno apresentou-se superado pela realidade; os mutirões introduziram um novo elemento para a continuidade da construção do trabalho — a colaboração.

4.1 : Entre Saudades e Guerrilhas³⁶:

O projeto realizado abriga-se na ação, partindo de uma residência artística na *Galeria de Arte Casarão*³⁷ para o cumprimento de intervenções na paisagem física e

³⁵ Secretaria de Cultura do Estado do Espírito Santo, Brasil.

³⁶ Obra desenvolvida na comunidade de Viana (ES), por meio do edital da SECULT-ES em parceria com o programa da SEMC (secretaria municipal de cultura), “MAS QUE ARTE CABE NESTA CIDADE” com curadoria de NEUZA MENDES (ES). Artigo publicado em 2014, ANAP (Associação nacional dos pesquisadores de artes Plásticas) com a co-autoria de Aparecido Jose Cirilo (UFES), com o título *Processos colaborativos e o surgimento do escultor social: Entre saudades e guerrilhas*.

³⁷ O Casarão, localizado no centro de Viana, pertenceu à família Lyrio, uma das mais tradicionais do município de Viana. Estima-se que foi construído na metade do século XIX. Contam os antigos

afetiva da cidade de Viana. Os desejos poéticos do projeto, em princípio, eram dois: um nasceu com o intento de erigir, com a memória coletiva da paisagem imediata de Viana, uma obra pública na constituição de uma floresta comunitária plantada no Morro do Elói, no entorno da cidade, que tem com ela um grau de diálogo poderoso. O outro, depois de um elaborado processo de avaliação lírica do uso das memórias da comunidade, aflorou com a ideia de irrigar aquela floresta comunitária com águas de uma antiga lagoa, que se localizava exatamente onde hoje é a Galeria.



FIGURA 18: Local inicialmente previsto para a intervenção externa, Morro do Elói, visto do cemitério de Viana, ES Fonte: Acervo do artista.

São muitas questões processadas e acessadas para criação dessa obra: um *palimpsesto*³⁸ da memória territorial, para o plantio de árvores nativas que, juntas, formam uma palavra indutora de sentimento para toda a cidade. A paisagem colhida no projeto vem somar características geográficas e físicas da cidade que abriga a proposta, afirmando-se como um *site-specific* (KWON, 2012) na paisagem de Viana, onde se daria a materialização da obra externa.

moradores que o casarão recebeu a visita de Dom Pedro II. Hoje, comporta uma galeria de arte contemporânea, de relevância internacional.

³⁸ *Palimpsesto* designa um pergaminho ou papiro cujo texto foi eliminado para permitir a reutilização. Essa prática foi adotada na Idade Média, sobretudo entre os séculos VII e XII, devido ao elevado custo do pergaminho. A eliminação do texto era feita por lavagem ou, mais tarde, raspagem com pedras-pomes.



FIGURA 19: Esboço do projeto inicial para *Entre Saudades e Guerrilhas*, Viana, ES
Fonte: Acervo do artista , 2011.

O segundo plano de ação refere-se ao processo de ocupação da Galeria de Arte Casarão, usando-a como medida de ação da memória em mapeamento no território. O casarão, localizado no centro da cidade, teve, em seu processo de construção, uma ocupação de áreas alagadas do Vale de Viana, após aterros da antiga lagoa (ou áreas alagadiças). Essas informações inundaram toda a logística de interlocução com a construção da obra, firmando-a como alimentadora da intervenção externa. Põe-se em prática o uso dessa memória processual, identificando nas águas uma matéria reveladora das intenções atribuídas à operação artística. Para a criação do que chamamos de “fonte”, um poço semiartesiano foi escavado no interior da arquitetura para extração do líquido precioso de memória daquele lugar, com a instalação de bomba hidráulica elétrica, que, por meio de canos PVC transparentes, levariam as águas à floresta comunitária.

O Mapeamento participativo é metodologia do projeto e, exatamente como previa Roquette e Girad na análise da colaboratividade na cartografia, deu-se como campo de força e de estruturação do projeto.

O mapeamento participativo se mostra como uma ferramenta potente de fortalecimento de identidades uma vez que permite a espacialização dos anseios, conflitos e desejos da comunidade e esta, possa assim, reivindicar suas terras, tornar visível o uso que delas fazem, apontar para as regiões de invasões do território, de uso de recursos, lugares sagrados dentre lugares que requerem maior proteção, dentre outros atributos físicos ou imateriais (ROQUETTE & GIRAD, 2013, p. 2).

Dentro dessas premissas, o título da obra parece, desde já, um apontamento no campo de suas intenções:

- guerrilha: a tática de guerrilha nada tem de novo; o emprego de grupos armados em emboscadas, causando o gradual desgaste de um exército regular, é forma de luta presente já na antiguidade. Há referências desde 400 a.C nas obras de Sun Tzu. Entretanto, os grupos guerrilheiros têm algo em comum. Todos operam partindo de uma posição de desvantagem diante de um inimigo mais poderoso e tendem a usar métodos semelhantes.
- saudade: lembrança nostálgica e, ao mesmo tempo, suave, de pessoas ou coisas distantes ou extintas, acompanhada do desejo de tornar a vê-las ou possuí-las.



FIGURA 20: Artista com grupo de voluntários, Viana, ES. Fonte: acervo do artista, 2012.

O olhar de origem ali prenunciava o processo afetivo de criação, e, na sua relação materna, já anunciava o nível de colaboração daquele trabalho ao referenciar o processo de criação com muitas especificidades do conhecimento humano e os dados da cidade-casa do artista, incorporando-os para a execução do projeto em uma rara multidisciplinaridade. A busca por “rememórias” foi extensa, gerando um *continuum* de conversações com os mais antigos da cidade e zonas específicas de conhecimento para as atribuições requeridas. Plano de recuperação de área degradada (PRAD), espécies nativas da Mata Atlântica, topografia, análise de solos,

hidrologia, aquíferos e arquitetura se consagravam em grandes dimensões e afirmavam, desde já, um envolvimento veemente da cidade e de seus autores na construção. A convocação dessa geografia sensível é feita na cidade com articulações comunicadoras que objetivam a criação cartográfica e elementar da arte pública. Essa passagem vem determinar, em seus entrelaçamentos, as grandes imagens que se fortalecem dentro de todo processo de arte colaborativa.

No quinto mês de residência, a proposta de ação teve suas rotas transfiguradas com a negativa do dono do Morro do Elói para a implantação da floresta comunitária. Essa negativa questionava outra parte da proposição, o poço. Portanto, ao fundamento de abertura da fonte (poço semiartesiano), no *site* expositivo do projeto, interpôs-se um problema, pois a ela irrigaria a referida intervenção escrita na paisagem, sendo parte integrante da proposta inicial. Tal ato gerou um impasse na ação do artista, que se quedou em silêncio na angústia criadora frente ao acaso do sistema.

Ao recuar para o silêncio, memórias emergiram: o que havia ficado marcado de todo o processo construído junto à comunidade até então eram as trocas em falanges de voluntários nos mapeamentos participativos, criando-se uma zona fértil de ações e de criatividade que, de forma latente, se colocava e clamava por movimento. Dentro das essências aqui esboçadas, a voz da memória das águas conclamava a coletividade, ativa e florida, confirmando o que dizia Joseph Beuys (BORER, 2001, p. 17): “todo homem é um artista”.

O campo relacional³⁹ desse projeto era, em parte, elementarmente elegido, mas a construção da trama artística fez-se valer como primor essencial desse novo território dos movimentos em práticas artísticas. Um novo cerne de constituintes sociais — com as condições de autoria multiplicadas, as impressões sobre águas e plantas nativas como os primeiros habitantes desse lugar — gerou relações de interesse coletivo que, mais tarde, viria nomear todo o trabalho. “Renascente”, um lugar antropológico onde novos territórios conceituais são condutores e nos quais o artista vai em direção às vozes da cidade na construção de original gramatura sensível da obra.

³⁹ Cf. BOURRIAUD, 2009.

4.1.1 Renascente: cooperação, mediação de memórias e um novo projeto

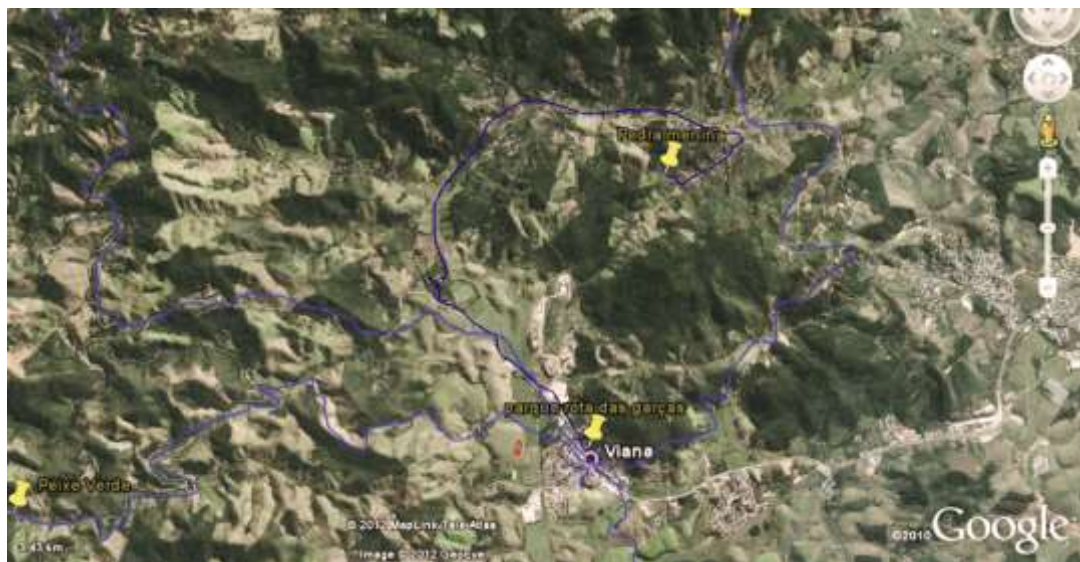


FIGURA 21 – Mapa da área de intervenção, realizada em 2011, na área rural de Viana, ES. Fonte: Google Maps. Adaptado pelo artista (Acervo do artista)

Os traços de outra identidade cultural e territorial vão aparecer nos encontros de uma perspectiva pública da própria natureza da arte, atribuindo-lhe força pragmática de uma possível nova estética, ou de estar além das linguagens artísticas específicas, indo para a desmaterialização do *site-specific* (KWON, 2012) ou a desmistificação do trabalho de arte, tensionando sua noção de autoria, incorporando o *site* ao espaço puro de vida, esculpindo uma matéria intangível que se expressa no social:

A arte deveria se expressar em todos os campos da vida humana e deveria, sobretudo, agir no interior de cada um, conscientizando a todos do seu potencial criativo e de mudança, da possibilidade de moldar a sociedade em que se encontram. O conceito de escultura vai além do objeto físico, compreendia a política, a cultura, a educação, a organização social como um todo, porque a Escultura Social compreendia o próprio pensamento humano (PORTUGAL, 2006, pp. 48-49).

A obra buscou novos dispositivos territoriais em seus constituintes (plantas e água). O senhor Delson Gava⁴⁰, morador de Piapitangui, Viana, comunidade à qual pertencemos, escutando atentamente as histórias sobre a obra, sugeriu que a água

⁴⁰ Dono do terreno onde se construiu a primeira intervenção do projeto *Renascente*.

já estava na paisagem e que se comesse a buscar nascentes projetadas para a galeria nas imediações rurais da cidade, em lugares oferecidos pela própria comunidade. Àquela altura, a mensagem elementar do artista já estava demarcada nas vozes da cidade. O projeto autoral já estava contaminado de autorias externas, reconfigurado afetivamente por muito novos autores. Muitas pessoas nos procuravam para oferecer suas terras. Logo, as intervenções foram realizadas com o plantio de 3.000 mudas de árvores nativas em volta dos olhos-d'água no interior de Viana, totalizando três nascentes.

Montadas as pequenas intervenções em “microterritórios” de permanências afetivas, objetivava-se uma nova hidrografia que se alimentasse da fonte da natureza e do meio ambiente, mas também da natureza humana e da memória coletiva: essa água jorra. A mesma e a outra água. O mesmo com outro significado, como memória do mundo. Reafirmando essas ponderações, retomo aqui a obra *Aquarium*⁴¹ para refletir que meus anseios primeiros de aspiração poética com a água vêm de sua função escultórica, desenhando vales, abrindo caminhos em direção ao mar, além de sua memória carregada de mundo. Nós, seres humanos, represamos e desviamos rios e liberamos contaminantes em corpos d'água, desvirtuamos ciclos férteis, provocamos perda e extinção da purificação. Seguimos separados dos elementos cíclicos de milhões de anos, o sangue da vida terrena... Torna-se banal aceitar a água que nos chega em garrafas plásticas e canos, parecendo estar sob nosso controle. Mas não está. É necessário mais respeito e cuidado com ela, lembrando seus outros significados e modificando essa ideia funcional dos tempos contemporâneos.

É dessa retomada da subjetividade afetiva do território onde nascem as águas memoráveis que se dá sua materialização em consciência coletiva. Os mutirões formados para os plantios, com mais de 50 colaboradores imediatos, são instrumentos de novas configurações no lugar daquele inicialmente tomado pela subjetividade autoral. A criatividade colaborativa é uma ideia aqui germinada, tendo como base a linha de pensamento idealizada pelo artista alemão Joseph Beuys no campo ampliado da arte, vasculhando na essência das esculturas sociais e, por consequência, ligando-se à consciência de si mesmo, que tange o processo de construção do trabalho artístico em análise. Convocados à guerrilha de plantio e cultivo, foram acionados

⁴¹ Prêmio Marcantonio Vilaça, 5ª edição, 2012, Coletivo Duodreno, Catálogo Digital. <http://www.funarte.gov.br/wp-content/uploads/2012/08/Projetos-Selecionados_Premio-de-Artes-Plasticas-Marcantonio-Vilaca-5a-Edicao.pdf>.

novos guerrilheiros para a arte se fazer vida. O elixir é, portanto, a série de ocupações nas nascentes, personificado pelas relações entre homem e suas crenças, entre homem e suas raízes, entre homem e sua paisagem, entre homem e homem.



FIGURA 22 – Nascente 01- FAMILIA GAVA - Fonte: acervo do Artista- 2012

A obra *Renascente* ganha forma rizomática nas intenções que a criam e nas pluralidades que a constituem, signos, significantes, quando, com uma proposição de obra bem definida e radicalmente alterada, nascem os coletivos de força, juntos, arte e comunidade se propõem criar campos de experiência e de fenomenologia pura da vida. A água esvai-se em nós de uma rede subterrânea que, como a memória coletiva, dá arquitetura à existência social. Nas veias abaixo do nosso campo visual, ela trama sua ação, estrutura sua proposição e estabelece onde se fará ver, onde se fará presente na permanência de sua existência como memória da vida. Esvai-se pelo solo e, como o tempo, esvai-se aos nossos olhos, deixando-se marcar em cicatrizes, registros de sua ação imponderada.

Analisar, hoje, cada proposição do trabalho com suas tramas de reagentes faz perceber o admirável “peirceano”⁴² que suspira alegria e pertencimento. Reconhecendo a força dessa comunidade, nossa força como parte integrante de um outro que nos constitui. Nova proposição, viva diante de outras rotas de intenções, investigando e evidenciando questões conceituais que se hibridizaram nos dispositivos de ação direta na arquitetura ideológica da arte e suas transposições de linguagens ou de arcabouços, nas quais o convívio, fora dos dicionários de artes plásticas, deu o tom dessa consagração comunitária.

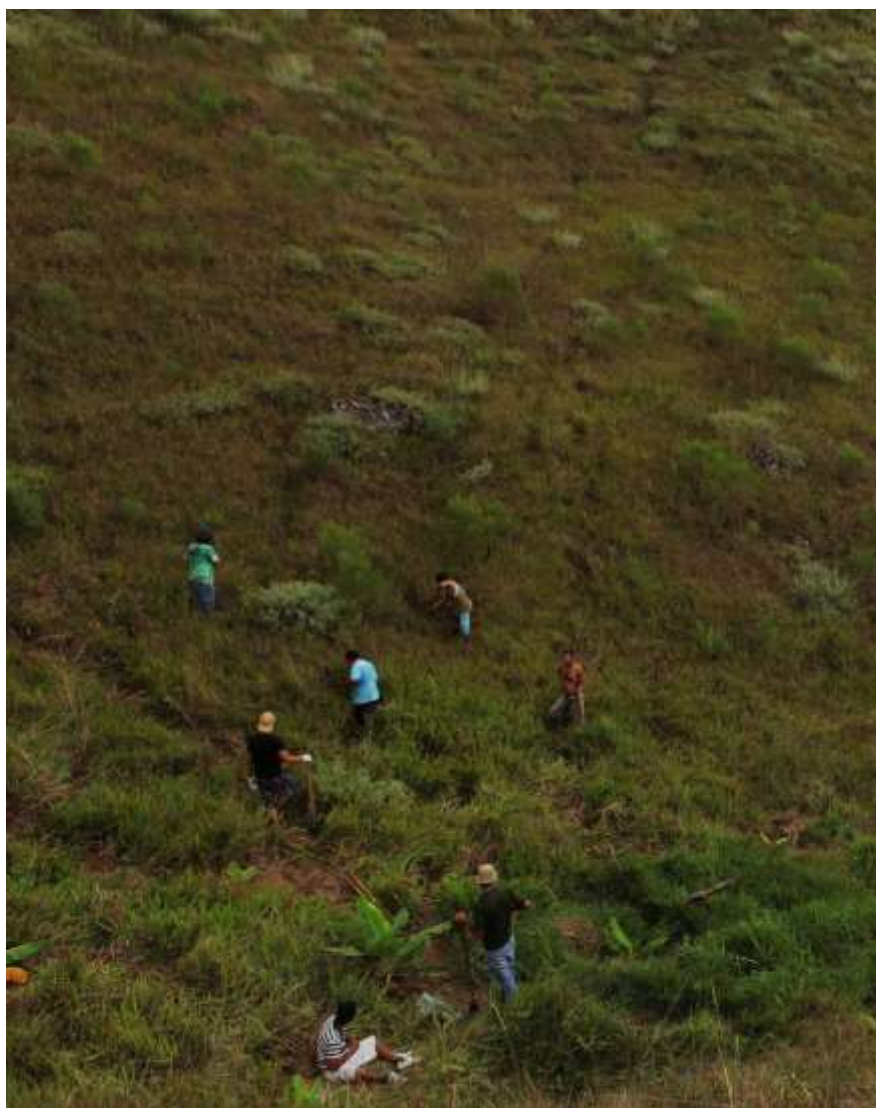


FIGURA 23 – INTERVENÇÃO ECO-SOCIAL- Fonte: acervo do Artista- 2012

⁴² Referente aos pensamentos de Charles S. Peirce, de importantes contribuições principalmente à semiótica e ao pragmatismo. Segundo sua doutrina metafísica, o sentido de uma ideia corresponde ao conjunto dos seus desdobramentos práticos.

4.1.2 Escultura social

É importante ressaltar, em relação a essa tensão geradora de fraturas, o espaço onde nasce a imagem, antes não percebida, do Escultor Social. Como uma obra de arte, ele é o que inclui a atividade humana e que se esforça para estruturar e moldar a sociedade, usando como moeda de troca a criatividade. O que aconteceu nesse projeto? Arte colaborativa? *Art in process*? A ideia central tatuada no pensamento entende o meio ambiente como parte integrante de si (homens, plantas, água, céu). E o resultado de suas escolhas e ações projetadas do seu existir (pensar) no mundo é, de fato, a criação de estruturas novas de relação com o mundo. Essas novas relações, na concepção de Beuys já na década de 1970, se maturavam como o primeiro passo da escultura, o pensamento.



FIGURA 24 – Grupo de Voluntários – Propriedade da família GAVA - Fonte: acervo do Artista- 2012

O processo de investigação da obra *Entre Saudades e Guerrilhas* se deu como instrumento de partilha do desejo de uma nova territorialidade da arte na cidade. Os pensamentos constitutivos foram semeados nos seres que habitam a localidade, e durante a intempérie da não execução do proposto (a negativa), parece que os moradores já vislumbravam o trabalho executado: as plantas crescendo, a água sendo bombeada. Assim, criou-se um campo de trocas muito fervoroso, que acabou considerado no quesito de fomento ideológico inaugurado na obra.

Ampliando este entendimento da arte, nós estamos no processo de totalização da arte. Nós percebemos que a totalização da arte já não está agora relacionada com as atividades dos artistas e, em suas

especialidades, isolada no denominado campo cultural livre, põe-se em xeque o conceito convencional da arte como sendo algo somente criado por um artista, estendendo-o a todos os homens (BEUYS, 1978, p. 56).

A ideia de escultura social está impregnada de uma atitude política (dos cidadãos; pertencente aos cidadãos) muito mais do que artística. A arte parece ser, então, o único caminho capaz de proporcionar uma mudança real na vida do homem, por habitar um lugar sem especificidades predefinidas, mas destas lançando mão, a fim de usá-las para uma coesão funcional na qual reside a verdadeira poesia contemporânea.

Renascente é um manejo colaborativo que já engatinhava com a proposta *Entre Saudades e Guerrilha*, e que, na sua impossibilidade, assumiu a cooperação e a colaboração no processo criativo com eixo poético central da proposta, não limitada apenas a angariar forças para sua execução, mas dar-lhe uma dimensão ainda desconhecida. No gesto de interlocução comunitária, reescreve-se a obra de arte, ou seja, o gesto transformador da obra é mais que o plantio das árvores em círculos nas nascentes das comunidades de Viana ou mesmo a memória da água relacionada a cada uma das localidades das intervenções artísticas rurais, é o indicativo, a partir de uma obra de arte, da criação de um bem comum.

Renascente, muito mais do que uma intervenção na paisagem, trata-se de uma intervenção no cotidiano das pessoas que lidam diariamente com o entorno, mas de forma a utilizá-lo nas suas necessidades materiais. Cada uma destas futuras árvores, como parte de um sistema de trocas sazonais, ligadas à terra e ao céu, gerando vida compartilhada com aves e insetos, nos religando a esta teia (SILVA, 2011, p. 111).

Aqui se deu uma ruptura de e com o movimento que fazemos em direção a objetificação das coisas, e o processo puro da autoria pôde ser transfigurado a partir de um estado de consciência da dimensão de todo ecossistema, no qual somos mais um dos fenômenos a somar nessas conexões que formam a matéria, atores do grande sistema vivo que é o mundo. Assim, podemos perceber como se amplia nossa percepção e, por conseguinte, nossa noção de lugar e de coletividade, princípio da arte colaborativa.



FIGURA 25 – Mutirão crianças da escola pluridoscente da comunidade de Piapitangui - Fonte: acervo do Artista- 2012

4.2 Tabebuias: Cozinhas Experimentais

Em “Tabebuias – Cozinhas Experimentais” o artista quer resistir à vitória do apartheid entre humanos e natureza. Ele quer sobreviver ao cimento restituindo os laços primordiais que nos sustentam como espécie conectada à biosfera. Piatan critica o caos com a doçura de um doce de goiaba colhida no quintal. Esta é a potência do artista, celebrar a vida em sua sabedoria vegetal. E como toda celebração, a obra em questão é coletiva. Nos lembra os momentos de compartilhamento das boas colheitas, das festas em que se reparte a fartura da terra e ao mesmo tempo se agradece por seus frutos (CANALE, 2015, p. 127-128).

Aqui se elabora o conteúdo de uma prática artística social no âmbito das Artes Plásticas realizada pelo autor, em conformidade com o edital 015 da Secult-ES⁴³, em 2013. A proposta é, em essência, um movimento de busca das ancestralidades dos gestos tradicionais entre homem e natureza, intencionalmente provocativo e conclamando às matérias originárias de subsistência dos seres humanos antes do neolítico. Logo, a coleta de frutos impulsiona uma revolução nos modos de habitar as cidades contemporâneas, consolidando, por conseguinte, um ativismo contra a fome

⁴³ Secretaria de Cultura do Estado do Espírito Santo, Brasil.

no mundo. Assim sendo, o título evoca a força aborígine brasileira: *Tabebuias*⁴⁴: *Cozinhas Experimentais*.

O Projeto se edifica em três frentes de empoderamento artístico:

- mapeamento e cartografia das árvores frutíferas públicas da ilha de Vitória;
- articulação desse mapeamento com os moradores e usuários da cidade, por *web site* criado exclusivamente para execução da obra;
- criação e manejo das matérias primordiais eleitas para a construção da obra, com frutas distribuídas gratuitamente às pessoas da cidade.

A proposta inicial era fazer cozimentos em praças públicas. Entretanto, no decorrer do projeto, a disposição dos alimentos e as vivências com eles pretendidas foram adequados à exposição coletiva com todos os seis selecionados pelo Edital de Artes Visuais 015, de 2013, para ocupação de sala do Museu de Arte, gerenciado pelo curador da mostra Júlio Martins⁴⁵, em *Modos de usar*⁴⁶.

A articulação do projeto possuiu fases bem definidas: muitas matérias de ação e seus trajetos — resultados sensíveis e interativos com os contextos de sua ação; muito trabalho técnico — com visitas incessantes à cidade, com fomento a colaboradores usuários e representantes administrativos das áreas técnicas da Prefeitura Municipal de Vitória, especialmente da Secretaria Municipal de Meio Ambiente (SEMAN)⁴⁷. As movimentações urbanas foram significativamente registradas e relatadas, a saber, das árvores frutíferas situadas na cidade, e analisado seu potencial para colheita, consideradas especificidades como: idade, posição física da planta, entre outras. Juntamente com os instrumentos necessários para tais

⁴⁴ Tabebuias: em língua tupi-guarani, árvores de cor ou de cheiro. Conta-se que o modo de habitar e de se localizar geograficamente em florestas muito densas é, principalmente, pela água, e, em seguida, pela demarcação simbólica de referências cartográficas.

⁴⁵ Júlio Martins é curador, historiador de arte e editor. Colabora desde 2003 com o Centro de Experimentação e Informação de Arte (Ceia), ligado à Rijksakademie Artist's Initiative (Amsterdã). Em 2009, participou do Programme Courants du Monde, na Maison des Cultures du Monde (Paris). É curador mapeador do Rumos Artes Visuais 2011-2013, do Instituto Itaú Cultural (São Paulo) e curador geral do Museu Inimá de Paula (Belo Horizonte) desde 2008.

⁴⁶ As obras de Dionísio Del Santo, Maurício Salgueiro, Elpidio Malaquias, Nice Nascimento Avanza, Nelson Ramos e Raphael Samú, do acervo do Museu de Arte do Espírito Santo (MAES), apresentaram-se em diálogo com os trabalhos de pesquisa contemporâneos desenvolvidos ao longo do Edital 015-ECULT, dos/das artistas Daniela Zorzal, Gabriel Borem, Ludmila Cayres, Piatan Lube, Rubiane Maia e Thiago Arruda. A exposição não tem como objetivo mostrar resultados acabados, mas tornar acessíveis e evidenciar os processos, interesses e experimentos realizados pelos artistas.

⁴⁷ Tal setor correspondente à área de arborização da ilha, que me apresentou planos e a localização de 22.387 árvores na rede pública, frutíferas ou não, da ilha de Vitória, além de negar o plantio das árvores frutíferas na área urbana que este autor desejava efetuar com o Projeto.

colheitas, foi criado um banco de informações visuais geográficas das rotas itinerantes do projeto.

A consolidação da obra acontece impreterivelmente pela troca de vivências, de integração e comunicação, em instâncias formais e informais, isto é, da página virtual de apoio ao mapeamento real de árvores frutíferas no entorno da capital. A fascinante experiência se dá pelo fomento à comunicação socialmente construída: uma determinada pessoa do projeto reconhecia uma árvore, analisava suas condições e dispunha seus frutos, com zelo pela natureza, nas calçadas urbanas. Uma das vibrações mais cooperativa e desafiadora do projeto foram as árvores frutíferas de divisa de terreno, onde metade se encontrava em propriedade privada e a outra em área pública — uma negociação muito saborosa foi posta em prática, a fim de ampliar a quantidade de frutas acolhidas no projeto *Tabebuias*. A engrenagem interativa da plataforma <www.tabebuias.com.br>, em um dado momento, ficou fora do ar por problemas de invasão de *hackers*, o que não deixou de ser um reflexo maior de plataforma colaborativa, pois todas as pessoas podiam se cadastrar e, em seguida, adquiriam automaticamente sua própria senha de acesso, contribuindo para o máximo de interações.



FIGURA 26 – *web site* do projeto Tabebuias, 2014. Fonte: Acervo do artista



FIGURA 27 – web site do projeto Tabebuias, plataforma mundial com asprimeiras marcações da ilha de Vitória, 2015Fonte: acervo do artista



FIGURA 28 – web site do projeto Tabebuias, com demarcações das árvores frutíferas e seus ícones referentes às espécies de frutas, 2014 Fonte: acervo do artista



FIGURA 29 – Vivências Tabebuias, MAES- (Museu de arte do ES, 2015) Fonte: acervo do artista



FIGURA 30 – Cozinha colaborativa do projeto Tabebuias, (MAES) 2015 Fonte: acervo do Artista



FIGURA 31– Vivências do projeto Tabebuias, (MAES)- 2015- Fonte: acervo do Artista

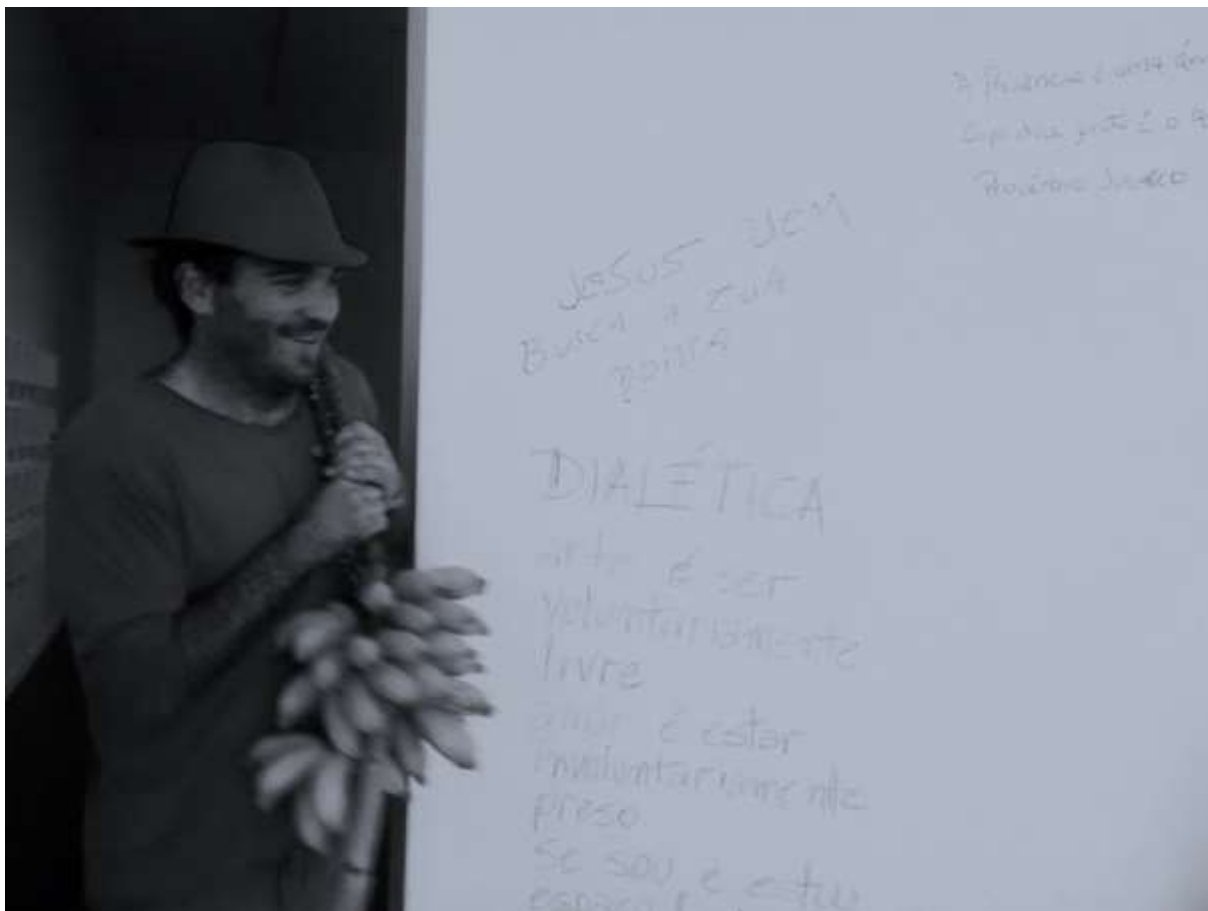


FIGURA 32 – Tabebuias (MAES) Colheita de banana, 2015 Fonte: acervo do artista

4.2.1 Coletivizações construtivas

“Tabebuias: Cozinhas Experimentais” é um processo coletivo e constante. Iniciou com o mapeamento colaborativo das árvores frutíferas da capital, como um convite para que os moradores encontrassem suas frutas, reencontrassem suas raízes, olhassem para aquilo que floresce, vira polpa e fenece. Passou pela coleta dos frutos e pelo plantio de mudas. E para celebrar tudo isso, o artista convida todos a desfrutarem as cores, sabores e saberes das suas árvores frutíferas dentro do Museu. (CANALE, 2015, p. 128).

Refletir sobre o empoderamento social dessa prática artística é fascinante, pois ela o tempo todo se faz de forma coletiva. Com isso, podemos canalizar várias intenções e atravessamentos pessoais sobre os quais a obra possui liberdade de influir. A cidade, cenário escolhido para sua consolidação, é um espaço interativo, regado de afetos: as árvores têm suas particularidades que condizem com seus habitantes próximos, assim as informações e criações são negociadas, legitimadas, modificadas a partir da interação social e ambiental.

A prática colaborativa da arte é sua a relação inter-humana, processo de reversão do desencantado fracasso das Vanguardas onde artistas enfrentam a separação da arte e vida, a partir do lado de dentro, não do dentro de Bourriaud, do dentro institucional mas de dentro da vida, o qual pode significar o lado de fora do território tradicional do mundo da arte ocidental. Na atualidade: cada vez mais e mais artistas buscam aventurar-se no universo dos espaços públicos como lócus de instauração de sua criação artística [...] esse transbordamento em direção ao mundo ocorre como se o artista tivesse sido expelido de seu antigo domínio, de seu antigo abrigo — o ateliê modernista (OLIVEIRA, 2011, pp. 30-31).

Enfatizo, *Tabebuias* é certamente uma criação de ação socialmente engajada, frutificada e saboreada. O artista articula um desejo universal de que, com outros artistas e não artistas, todos criem as cozinhas experimentais dentro de si mesmos, à sua maneira, com seus dados de criatividade, desejos, sensações, histórias, e partilhe tudo com todos. O papel do artista é de incentivador de sonhos coletivos, sua plataforma é direcionada a uma prática ampliada, que desestabiliza a verdade dos sentidos, que não limita a ação do artista no jardim das artes. Ademais, sua condição não é apenas de produtor ou criador de arte, mas também sensor social responsável por reinventar a tradição arte — que é a própria arte.

Embora o projeto esteja inscrito estatutariamente em nome de um artista, essa autoria é coletiva, nômade, e deve ser rebatida em todos os passos do processo, com princípios abertos relacionais, princípios fluidos cooperativos, metodologia dialógica e social que, em essência, fundamentam *Tabebuias*. Nessa proposição existe a demanda geográfica e monumental de uma prática comum para o sucesso da operação. Coletividade não é uma escolha, é um ponto da metodologia de realização. Assim, a figura do artista desvai-se e transforma-se em muitos artistas, em moradores, em passantes. O artista é um agenciador de todos os seres da cidade como artistas, um articulador de situações poéticas. O tempo de criação do artista é uma prática de vida. A ideia de guerrilha e orquestração é poderosamente enigmática: apagamento do artista para o surgimento da prática social, da construção da obra em si, como importante agente da costura relacional que podemos experimentar na Arte Socialmente Engajada. A obra de arte aqui salientada evoca a contradição da comum palavra “artista”, fazendo com que ela se alongue por dimensões práticas sociais:

O termo “prática social” acaba por obscurecer a disciplina da qual a arte socialmente engajada se originou (ou seja, a arte). Dessa maneira, percebe-se um distanciamento crítico de outras formas de fazer arte (centradas e construídas essencialmente na personalidade

do artista), inerente à arte socialmente engajada, a qual, por definição, depende do envolvimento de outros, além daquele que promove a obra de arte. Também, levanta-se a questão de se tal atividade pertence, de fato, ao campo da arte. Tal questão é importante, já que os estudantes de artes que são atraídos por essa forma de fazer arte descobrem-se frequentemente questionando-se se não seria mais útil abandonar a arte e ser um líder comunitário. A arte socialmente engajada trabalha na relação com sujeitos e problemas que, normalmente, pertencem a outras disciplinas, movendo-os temporariamente para um espaço de ambiguidade. E é justamente nesse deslocamento temporário dos sujeitos para o mundo do fazer arte que se obtêm *insights* para um determinado problema ou condição, tornando-os visíveis para outras disciplinas. Por essa razão, acredito que o melhor termo para esse tipo de prática seja aquele que tenho usado até agora como um descritor genérico; ou seja, “arte socialmente engajada” (ou SEA, *socially engaged art*). Esse termo surgiu em meados dos anos 1970, visto que reconhece inequivocamente uma conexão com a prática da arte (HELGUERA & Hoff, 2011, pp. 38-39).

A obra é maior que o fruto autoral da criatividade de um artista ou da sua técnica. A obra vai se construindo gradativamente no decorrer das somas de criação, a partir de um ponto de atravessamento, diálogos e troca de saberes. Ao passo que, em determinado momento, pode-se imaginar a idealização teórica e histórica da arte num novo patamar, que poderíamos chamar de “estética dos diálogos”, e que parece abarcar o processo de uma construção física constante, algo em trânsito, uma espécie de ecossistema criativo em intermitente conversação e crescimento — o instantâneo “em tempo real”, que interfere completamente na obra e no espectador, o qual passa a ser coautor, interlocutor construtivo e ativador da existência da obra. No ato criador, o artista passa da intenção à realização e concretização das ideias, a partir de processos subjetivos e complexos, de avanços e recuos.

O resultado desse processo — a obra — confere nitidez à distância entre a intenção inicial do artista e sua realização. Esse mecanismo subjetivo que produz o que se denomina “arte em estado bruto”, seja ruim, boa ou indiferente, é denominado “coeficiente artístico”. Para Duchamp (1989) o artista “falha” por sua inabilidade em expressar sua intenção integralmente, fazendo com que o que realiza se distancie daquilo que intencionou inicialmente. Duchamp (1989, p 54) afirma que o “coeficiente artístico” pode ser explicado por “uma relação aritmética entre o que permanece não expresso embora intencionado, e o que é expresso não intencionalmente”. Esse conceito traz à superfície a fundamental presença do público no ato criador, pois este “não é executado pelo artista sozinho; o público estabelece o contato entre a obra de

arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, desta forma, acrescenta sua contribuição” (DUCHAMP, 1989, p. 59)

As premissas aqui são aumentadas desde o instante em que o artista não resolve por inteiro a obra. Esta se dissolve em seus mais complexos processos criativos. Logo, salienta-se a crença da arte baseada em comunidade de grandiloquência de processo de criação. Dado isto, vale ressaltar uma possível diferença entre essa linha de criação e a arte social em que o social passa por um filtro do artista, que escolhe uma linha de atuação, seleciona um gênero e um extrato social para empregar seu trabalho. Já na Arte Baseada em Comunidade, há uma pré-seleção intuitiva e de demandas sociológicas da comunidade, em que o processo só se torna real quando é alimentado e criado pela comunidade em questão.

Há fortes movimentos teóricos sobre essas dialógicas metodologias de criação. Pois bem, ao estudar conteúdos sobre práticas artísticas comunitárias, troca e coletivização dos processos criativos, contato e construção multidimensionais das discussões sobre arte, e ao revelar o laço entre ativismos político, cultural, ecológico, criativo, humano e alimentar da sociedade criamos uma outra atmosfera territorial de obra de arte. Aqui, a abertura fomentada pela obra *Tabebuias* em muito contribui para trazer clareza a um novo rumo social e político da arte e dos artistas. Os ativismos artísticos são instrumentalizados numa reconstrução do estatuto dos “modos de usar” a capacidade criativa, como Gabriele Canale⁴⁸, atesta em seu texto publicado no catálogo da exposição *Modos de Usar*:

Assim, esta proposta re-significa também este espaço sacralizado da tecnologia e desenvolvimentos ecológicos, tornando-o lugar de comunhão, fluxo, (im)permanência. Nos mostra que os itens cotidianos de comunicação poética são também a cozinha, um lugar de ativismo alimentar, partilha de alimentos e de saúde urbana. Os resultados de “Tabebuias: cozinhas experimentais” seguem se fazendo e refazendo. Sem autoria, brotando em cada árvore, crescendo livres nos galhos resilientes dos quintais, cozinhas coletivas e cidades cheias de árvores de onde nasce o sustento da Família. A subjetividade coletiva é foco especial de nosso interesse, pois a padronização contemporânea dos valores, por meio da comunicação de massa e da indústria cultural, tem exterminado diversidades culturais e reduzido pessoas à condição de meros consumidores. Diferentes imaginários e modelos existenciais estão sendo suprimidos e queremos contribuir para a inversão desse processo (CANALE, 2015, p. 129).

⁴⁸ Professora e doutora em Literatura Social de Arte, da Escola Latino-Americana em Foz de Iguaçu.

Acrescentando ainda mais importância a esse novo modo de ser artista, Tom Finkelpearl (2001) sublinha o valor de trabalhar com a comunidade local, respeitando seus membros e aprendendo com eles. Ele faz uma ponte entre o projeto de Paulo Freire e a situação da arte, do artista e do museu na contemporaneidade. Propõe discutir a arte contemporânea nos entremeios onde a arte possibilita diálogo, participação e troca entre artista e usuário da obra de arte. As obras transformam-se no contexto social, político e econômico como no contexto simbólico dos museus, achando, na multiplicação e na metodologia dialógica, a criação.

4.2.2 Museu como casa

Parece claro que é necessário ir além dos procedimentos instituídos pelas convenções museológicas para entender onde o projeto *Tabebuias* se localiza, revendo os modos de exibição, curadoria e relacionamento entre obra e espaço expositivo. Os processos legitimados por sua natureza participativa e colaborativa trazem novas cargas de emoção e autonomia para uma conduta institucionalizada do público com as obras de arte. *Tabebuias*, quando se direciona para a área expositiva, alonga, em campos de provocações, questões dentro do contexto museológico brasileiro (como, por exemplo, a estrutura proposta, presente no MAES). O uso do museu acirra e aflora as novenas históricas de uso contemplativo em seu espaço, tão marcadamente respeitado e, ainda propaga um modo delimitado de relacionamento em exposições de coleções de arte no Brasil: uma linha amarela inibindo a aproximação com a obra; monitoramento de segurança — humana e digital, que orienta a postura do público na exposição. Ao ser determinista na forma de contato e interação entre audiência e obras, usamos comumente o termo espectador, remetendo à exibição de espetáculos, à ideia de exposição “espetacular” dentro das diretrizes afirmadas acima. A Arte Socialmente Engajada e Colaborativa já propõe uma perspectiva totalmente “usual” das esferas de empoderamento: o público torna-se usuário da obra de arte, e *Tabebuias* luta incessantemente a favor do diálogo constante entre a construção da obra de arte e o público, preferindo chamá-lo de usuário e coautor da criação.

Tabebuias, com plena consciência desses determinantes, ativa uma troca de completudes no Museu, na criação de uma obra de arte que seja conversa entre espaço institucional e comunidade, que seja proposto, fomentado, promovido e desenhado um novo campo de atravessamento entre eles. Portanto, ao construir uma

cozinha dentro de uma sala de exposições, com fogões, panelas, colheres, água, panos de prato e todos os utensílios necessários para a realização das refeições mais variadas, o artista provoca — com o uso desses objetos domésticos e comuns — afetividade e reconhecimento do cotidiano humano, construindo uma plataforma relacional, colaborativa e afirmativa do estar totalmente à vontade no Museu — em casa. O objetivo é a quebra de rigidez ainda possível no contato, na interação entre arte e público.



FIGURA 33 - Ação de cozimentos dentro do museu, 2015 Fonte: acervo do artista

O processo de transformação do museu em uma casa obrigou-nos a enfrentar questões museológicas de temperatura, luz controlada, fechamento das janelas, impedindo por completo o acesso visual aos passantes. A utilização de alimentos em um ambiente expositivo, entre outras questões, dá à proposta uma autonomia de negociação da arte com o espaço institucional, rediscutindo as entranhas da relação entre artista, obra, cidade, museu.

O processo de criação *Tabebuias* transbordou em vida... As cozinhas experimentais foram pensadas para a cidade, para os canteiros, para a comunidade, para a vida cotidiana, e seriam instaladas em praças da ilha de Vitória de forma itinerante, frutos de uma verdadeira ação de guerrilha, de sustentabilidade e afetividade urbana. Entretanto, por questões de limite orçamentário, e pela

obrigatoriedade imposta pelo edital de financiamento da SECULT-ES de realizar uma mostra coletiva, essas “energias” foram direcionadas para a montagem de um espaço expositivo no MAES. A primeira adaptação do projeto piloto condiz também com a alteração do plano paisagístico comestível — este, por sua vez, contava com o plantio de 3.000 árvores frutíferas na cidade. O MAES, nessa perspectiva, seria um grande viveiro de mudas, e os visitantes do espaço institucional levariam, após sua visita, uma muda de sua escolha para dela ser o guardião, e plantá-la num lugar escolhido dentro dos limites físicos da ilha, marcando tal intervenção na plataforma visual do projeto, contribuindo, com sua colaboração, com a proposta do artista.

Problemas administrativos do museu impediram a transformação da sala de exposição em viveiro de mudas, havendo, assim, necessidade de reformular as ações do projeto. O argumento utilizado pela Administração foi que, ao irrigar as plantas diariamente, a água danificaria a arquitetura do prédio. Houve também intervenção do setor de arborização da Secretaria de Meio Ambiente, no que tange ao plantio das mudas, escolhidas livremente, pela cidade. Após essas negativas, o Projeto deslocou-se de uma afirmativa poética expositiva para uma poética de “guerrilha”... Pelo procedimento primário, com a comunicação em ato oficial da obra à Secretária de meio Ambiente, o projeto *Tabebuias* foi aprovado na Secretaria de Cultura do Governo e já representava dois entes do Estado (SECULT e MAES), o que levou a “anarquia” a ser negociada pluriarticuladamente, ao passo que, para o plantio livre das mudas pelo público da Mostra, o Projeto apresentaria a posição das árvores, frutas, mudas e plantas. Entretanto, tal procedimento sofreu retaliações e a obra desvinculou-se da forma inicial de manejo para, por fim, ser realizada dentro dos moldes possíveis de conclusão expositiva no Museu em tempo hábil.



FIGURA 34 - Colheita urbana, o artista e um funcionário do Museu, 2015
Fonte: acervo do autor .

A cozinha experimental e colaborativa funcionou assim: após demarcação de 480 árvores, as frutas poderiam ser colhidas e deixadas no Museu para os visitantes comê-las ou cozinhar os alimentos para si. Muitos se permitiram ser partícipes, a ponto do proponente, após dois meses de exposição e trabalho intenso, escolher a diluição completa de sua presença em prol da construção da obra comunitária no espaço expositivo, deixando toda a estrutura montada para sua autossuficiência. E, assim, a forma colaborativa de fato se consolidasse conforme o desejo do artista.

Vale ressaltar que se manteve o funcionamento do Museu com práticas e oficinas constantes, mas não houve resposta positiva da Administração para as demandas de disponibilização de meios para carregamento da equipe e as coletas, ou para mobilizar equipamento humano e instrumental na realização das colheitas, em um raio de 50 km.

Na abertura oficial da mostra coletiva, *Tabebuias* recebeu doações de frutas de agricultores, que conheciam o projeto na região de morada do artista, e também de colheitas urbanas, e com elas se fez uma grande *mandala* comestível, disposta no centro da sala expositiva, além do doce de banana cozinhado e comido no Museu...



FIGURA 35 - *mandala* de frutas, 2015 Fonte: acervo do Artista



FIGURA 36 - Tabebuias: plano de abertura dos tapumes que fecham as janelas existentes na arquitetura do MAES, 2015 Fonte: acervo do artista

Durante a idealização da sala de exposição, com obrigações e possibilidades dadas pela direção do Museu, a proposta de escrita colaborativa nas paredes teve como função afirmativa o gesto construtivo do público na consolidação da criação comunitária. A parede tornou-se viva, relacional e histórica — uma autêntica provocação aos espaços institucionalizados de contemplação, uma ocupação do desejo comunitário em referência às problemáticas expressas pela obra: comunicação dos endereços físicos das árvores frutíferas públicas, das quais foram colhidos os alimentos da exposição, receitas usadas na elaboração de doces e geleias cozinhadas no Museu e livre expressão artística dos usuários da prática artística. Excepcionalmente, *Tabebuias: Cozinhas Experimentais* funcionou como um fenômeno muito maior que se poderia conceber, fenômeno ativo que ganhou proporções em escalas multiplicadoras — filosóficas, sociais, anárquicas, plásticas, dialógicas, e uma potencial ocupação do Museu pelo público de comunicabilidade autônoma sustentável, alimentar, artística e religiosa.

A força de realização do público reintegrou o artista, o público, a obra e o museu. Relatos dos monitores da mostra *Modos de usar* atestam a quantidade de tempo que os usuários se permitiam ficar no espaço expositivo, lendo, criando, comunicando-se em infindáveis linguagens, funcionando como um modo explicativo e fazedor da obra. Ali todos os visitantes se apropriavam dos materiais, deixando suas marcas e demandas, pensamentos e desejos que circundam a Cozinha Experimental. A escrita livre, por exemplo, fez com que tais usuários pensassem e ativassem a obra para si mesmos e para os próximos. A sala de exposição se transformou em um lugar de compartilhamento de afetos e de alimentos, de criação de novos imaginários urbanos num trabalho comum para com a natureza que gratuitamente tudo nos dá.



FIGURA 37 - Escrita colaborativa, 2015 Fonte: acervo do Artista

CONSIDERAÇÕES: OUTROS CAMINHOS E RUMOS

O campo de concentração das Práticas Sociais vem, justamente, abordar processos relativos a artistas que têm como princípio sociabilidades de criação, potências sensíveis e inventivas de obras conscientes e transformadoras que provocam a si mesmos, assim como ao mercado de arte e à lógica tradicional, para cunhar metodológicas cooperativas de inovações artísticas e comunitárias. Essa expressão não representa um movimento autônomo artístico, mas diz de uma crescente metodologia no uso dos processos de criação de alguns artistas, com o advento de novos meios de comunicação frequentemente associados à promoção e valorização da inteligência coletiva, à troca e partilha de imaginários e conhecimentos técnicos para a realização de uma obra maior do que a advinda de um só artífice.

Prevalecem as transformações dos modos de ser artista: ativa-se a linguagem da arte como potência de sociabilidade possível em seus campos de poder, que redimensionam a criatividade como ferramenta do contexto histórico, político, cultural e social. Práticas de “artevismo”, arte social, *performances* suturam posicionamentos sociais que devem compor os princípios comuns do pensamento de todos os seres humanos, sendo a arte a plataforma que une as diversidades humanas, propondo nessa outra maneira de ser artista a partilha como metodologia construtiva.

Pelas possibilidades infinitas que se abrem nas ações relacionadas na presente dissertação é possível perceber que há no sistema das artes, ainda em pleno século XXI, a ênfase na construção e na valorização da biografia do artista como fator de expressividade e visibilidade das propriedades excêntricas daquele ser. O modelo de arte centrado no elogio da personalidade do artista - na atenção à sua biografia ou mesmo na ideia de artista sob a ótica de Baudelaire (1863), poeta e crítico de arte francesa, que afirma que o artista é “seu rei, seu sacerdote, seu Deus” - , nos parece aqui superado.

Para dar conta das engrenagens do processo de construção criativa hoje, é necessário invocar o pensamento sistêmico e em rede, com noção de fronteira entre as distintas concepções esboçadas das práticas sociais engajadas com seus atributos comunitários. O símbolo da rede é a percepção de que tudo está interligado, em escalas e níveis diferentes, em graus maiores ou menores, porém com vida, relações, ou seja, com sociabilidade! Os movimentos sociais dos anos 1960 levaram a um maior comprometimento na arte e ao surgimento da *performance* e das instalações

artísticas, centrando-se num processo cuja influência na prática artística socialmente engajada de hoje é ampla. É fundamental investigar as áreas limítrofes da arte e do artista na contemporaneidade, passíveis de inclinações para inúmeras articulações sociais. Suas matérias são condicionantes de subjetividade nas relações humanas e na idealização e fomento de outro modo de ser artista.

O diálogo, como metodologia do processo criativo, transforma o artista em um articulador de sonhos, mediador de intencionalidades criativas, realizador de contatos e afetos, criador e criatura que propõem novos pensamentos acerca do viver e da arte. Nesta abordagem de “artista social” que sustentamos, a audiência da produção artística não mais se dará na função de validar o trabalho com suas íntimas contemplações, mas na ampliação do processo de recepção em que a obra só se realiza com as ações relacionais. Um dos indícios notáveis de acesso e mutação social desse estatuto do artista, e da confirmação de a criatividade ser um sentido comum a grande parte dos seres humanos, consiste, na atualidade, no aumento, desde o século XX, da população de artistas.

O conjunto de pensadores aqui mencionado — Beuys (1981), Kosuth (1991), Bartes (2004), Rancière (2005), Laddaga (2006), Jackson (2008), Bourriaud (2009), Helguera & Hoff (2011), Mesquita (2014), Silva (2014), Kinceler (2015) — e os textos dissertativos contemporâneos e teses de doutoramentos citados afirmam que são recentes os reconhecimentos e as investidas críticas de Prática Social e Arte. A arte, por sua vez, sempre teve um caráter social como um ato de ser ou estar no mundo, sendo a criatividade, o processo de criação algo vivo, relacional e colaborativo que caracteriza o século XXI e muito interessa à discussão sobre arte, numa possível estética do diálogo quando a intenção do artista sucede o substrato de um empoderamento das artes na invenção ou afirmação do social.

Creio veementemente na criatividade horizontal, no artista como articulador de ações sensíveis e também agente multiplicador de situações para o surgimento constante de novos artistas, portanto, contaminador de maneiras distintas de se relacionar com o mundo. O artista não se dissolve: está aberto a outros modos de interação. Outros modos de ser artista. Despidos da utopia do homem universal, que marcou os grupos artísticos do início do século XX. Os coletivos e as relações tecidas no século XXI proliferam a partir de diferentes identidades, incorporando o hibridismo como força criativa. Essa arte toma como referência não mais o sujeito isolado, porém

a humanidade. Todas as manifestações sociais inter-humanas são interessantes para a arte de Prática Social.

Pontuando a metodologia na prática, faço uma última consideração sobre a obra, *Tabebuias*, o artista inicialmente instituído em sua singularidade, parece buscar despir-se desse lugar modernista, para colocar-se como artista articulador. Hoje existem milhares de ações referentes à marcação das árvores públicas no mundo, ações que fortificam o desejo de sermos um, como as de Berlim, São Paulo, Belo Horizonte, Brasília, entre tantos outros exemplos que nos somam. Muitas pessoas marcam essa obra, *Tabebuias*, devido a essa referência de obra em suas atribuições paisagísticas. A provocação e consolidação artística da obra proposta em sua potência social, criativa e urbana são o afloramento do uso dessas informações em partilhas poéticas: colher as frutas e cozinhá-las de forma comunitária, sensibilizar-se com os direitos de uso da cidade e afinar o público com os espaços institucionais de arte são desejos consolidados, como também um manifesto contra a fome no mundo, um manifesto a favor das trocas de saberes e, principalmente, das novas competências possíveis da obra na Arte Socialmente Engajada.

Artistas em cooperação constante nos movimentos de coletivização de criadores, como *Opavivará*, *Yes Lab*, *Coletivo Poro*, *Los Treze*, *Coletivo LAAVA*⁴⁹, ou mesmo artistas que têm a composição ou a proposição de obras a caminho da ASE, como Oiticica e seu *Parangolé*; Matta-Clark e o movimento ativista comunitário; Ganz com os baquetes; Greco com o *Vivo Dito* e outros trabalhos de “pesquisa-ação” (TRIPP, 2005) como *Tabebuias* e *Renascente*, frutos desse meu exercício de me construir como um autor colaborativo parecem consagrar-se e o termo no campo da arte colaborativa e ativista nasce como um território fortemente ativador dos possíveis atributos da prática social.

Os artistas tencionam, nos diálogos constitutivos da obra de arte, muitas linhas de tradição das artes visuais. Para tal, ao compartilhar o processo criativo, que é um gesto de “carinho” (KINCELER, 2009) da proximidade da arte com a vida — uma arte que propõe o convívio pela convecção, o envolvimento horizontal entre usuários, espectadores, curadores, diretores, *marchands* e artistas —, forma-se um cenário como um território democrático para uma rede de solidariedade. O artista, então, é reinventado e se transforma em obra, sendo os *happenings* e *performance* as

⁴⁹ Cf. KINCELLER, 2009.

linguagens de melhor exponencial para essa afirmativa. Entretanto, os serviços itinerantes e nômades, presentes em *Site Specific*, transformam tal artista em *freelance*, como propositor, articulador e mediador de situações que desafiam a percepção de si mesmo e de sua identidade em práticas diferenciadas de produção de arte, que têm ocasionado a continuidade das sensações e condições muitas vezes a serem ainda consolidadas nas sociedades contemporâneas.

Pode-se perceber, por exemplo, na obra *Renascente*, que, ao perder-se o controle sobre o processo de produção diante da não autorização de uso do território para a intervenção, nasceram outras formas de recepção, fundamentadas nas relações não institucionais e centradas na posposição real das artes contemporâneas: comunicabilidade com o sensível. O modelo centralizado no conceito de artista como autor uno apresentou-se superado pela realidade. Os mutirões introduziram um novo elemento para a continuidade da construção do trabalho — a prática social. Alií se deu uma ruptura com o movimento que se fazia em direção à objetificação das coisas do mundo, e o sistema puro da autoria pôde ser transfigurado a partir de um estado de consciência da dimensão de todo o ecossistema, onde somos mais um dos fenômenos a somar nessas conexões, nas relações que formam a matéria do planeta, atores do grande sistema vivo que é o mundo. Assim, podemos perceber como se amplia nossa percepção e, por conseguinte, nossa percepção de lugar e de coletividade, princípios da arte colaborativa.

Já *Tabebuias* é um manifesto de criação cooperativa do diálogo do artista “ativista”, ambientalista com cidadãos, passantes, transeuntes na ilha do Mel, em Vitória, ES. Com parâmetros bem definidos de objetivos poéticos de intervenção socialmente engajada, que têm, na sua prática, atravessamentos de inúmeros desejos, possibilidades, negativas e afirmativas dos comuns que se envolveram na realização do projeto, configura-se tecnicamente na cartografia das frutas públicas da ilha, na coleta e manejo dos frutos mapeados, bem como na criação de uma cozinha experimental, com principal proposta de transformar o salão nobre do Museu de arte do Espírito Santo (MAES) em uma “casa”, onde todos são moradores. Projeto idealizado para ser horizontal, colaborativo, interativo, participativo e comunitário, ao lhe ser atribuída uma nova dimensão crítica, definidora da arte social, passou a propor reflexões sobre os enfrentamentos museológicos brasileiros, repercutidos localmente com artistas que desafiam suas próprias tradições artísticas.

Os afetos evidenciados e publicados como obra de arte muito marcaram a construção artística na primária prática da obra *Tabebuias: cozinhas experimentais*, que pretende ser articulada em muitas outras cidades e museus. No caminho de execução, por sua dimensão monumental, o trabalho foi se desdobrando em muitas outras veredas de ativação, que é a justificativa mais poderosa de toda a discussão contemporânea da arte: torná-la legitimamente um bem público por meio de ações compartilhadas, ampliando, assim, o diálogo do artista e toda a esfera social da obra de arte. Uma nova arte se constrói com novos olhares, com novos desejos, com novas práticas diárias, com novas vivências poéticas das heranças, do situacionismo à escultura social, voltados todos para a verdadeira utilização do ambiente artístico .

Saliento, pois, a questão prática de *Tabebuias*, posicionando-a como uma real atuação, o toque de caules, o observar das cores, variando entre as sutilezas das estações, do cheiro de seus brotos que toma conta dos espaços, e, por fim, o paladar de seus frutos colhidos — matéria elementar da sobrevivência humana. Uma nova proposição de artista, de museu, de obra, de público, de gestão de poéticas contemporâneas, enfim, novas estratificações da “arte-vida”!

O que está em voga é a importância do processo colaborativo, sendo muito menos o resultado individual de cada um, e mais o valor do coletivo na criação. Os conceitos alargados de arte, desfocados da figura do autor para destrinchar e habilitar, teoricamente, práticas recentes no entendimento das engrenagens sociais e na clareza da identidade criativa de uma sociedade, são o determinante aqui.

O cenário mundial mercadológico parece influir completamente no que colocamos em questionamento sobre as noções tradicionais do campo da arte: autoria, domínio do processo de criação e recepção das obras, relações institucionais, entre outras. Com isso, o modelo histórico e tradicional constituído e centralizado de artista é superado por outros modos de ser artista. Catalogando e criando afetos, partilhando desejos, cartografando sonhos, articulando manifestações, organizando a formação de um elo entre arte e comunidade... ou seja, potencializando o diálogo. A personalidade artística, nesse âmbito, perde sua autonomia, domina sua condição humana e renasce ao afirmar-se como um efeito da transformação de homem moderno em homem da nova era. A arte socialmente engajada é a superação do individualismo criativo extremado, ao mesmo tempo em que, especialmente no século XX, os modos de produção e as ambições artísticas também são marcados por um sentido de resgate da coletividade social. As pessoas são testemunhas dos fatos

sociais e estes, muitas vezes, dependem da presença e dos olhares humanos para se configurarem como tais em certo tempo e lugar.

As subjetividades é que instauram modos de habitar, de sentir, de pensar, de criar, de se relacionar. Nesse sentido, a construção do espaço criativo é território existencial, em seus aspectos materiais e imateriais, obra de arte aberta, relacional, participativa e colaborativa... Isso toca profundamente nas correntes poéticas que engrenam este trabalho, no sentido de dar humanidade aos espaços ociosos de concreto, que é o que mais sobressai nos posicionamentos criativos e sensíveis em relação a essas novas propostas de busca da cooperatividade entre os seres.

À medida que a prática desse deslocamento ganha uma vivência aprofundada pela imanência e reflexão, pela crítica e autocrítica, torna-se possível visualizar obras formuladas e nascidas dessas frentes de contato convivente pela capacidade transformadora de todos os seres conscientes. É inegável a potência das transformações de cenário fenomenológico nos desejos constitutivos da criação artística, com desdobramentos que fazem superar o individual, do de si para si, para um transbordamento dos artistas gerados dentro de um sistema fechado, mercadológico e institucional. Com questionamentos em constante processo, cada artista, à sua maneira e em seu tempo, transforma e habilita novas maneiras de ser e estar no mundo e nas artes, com trocas de capacidades e de informações, com vistas a um bem maior, que parece ser o objeto da arte. A partir da criação de práticas sociais, um novo sistema pulsa nas possibilidades de ser artista. Por muitos caminhos do planeta, a Arte revoluciona e transforma em partilhas seus pilares e plataformas, tornando-se um elo de amor e esperança entre os seres humanos.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ANDRADE, Marina Pereira Menezes de. *Ser artista: anacronismos, incoerências, estratégias e permanências*. Belém do Pará: ANPAP, out. 2013.

ARCHER, Michael. *Arte Contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

AZEVEDO, E; PELLED, Y. Socially Engaged Art as a Methodological Strategy. In: *Social Science*. International Journal of Contemporary Sociology, 2015. (In press/ No prelo).

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1987.

BAUDELAIRE, Charles; DUFAY, Pierre. *Les fleurs du mal*. Paris: Librairie des bibliophiles parisiens, 1863.

BAXANDALL, Michael. *O olhar renascente*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

BEUYS, Joseph. *Joseph Beuys in America*. Energy Plan for the Western Man. Compiled by Carin Kuoni, 1978.

BEUYS, Joseph. Polentrasnport 1981: entrevista-debate conduzida por Yszard Syanislawisk. In: *Et tous ils changent le monde*. Catálogo da 2ª Bienal de Arte Contemporânea de Lyon. France: Lyon, 1981.

BEUYS, Joseph. A revolução somos nós. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org.). *Escritos de Artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

BISHOP, Claire. *The Social Turn: Collaboration and Its Discontents*. Art Forum, 2006. Disponível em:
<<http://cam.usf.edu/cam/exhibitions/20088torolab/readings/thesocialturncbishop.pdf>>
Acesso em: 2 out. 2015.

BLOOMFIELD, Tânia. *Projeto de intervenção urbana, galerias subterrâneas e os descartógrafos*. Curitiba: Intercâmbios entre Arte e Geografia, 2008.

BORER, Alain. *Joseph Beuys*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

BOYD, Andrew (Org.). *Beautiful trouble: a toolbox for revolution*. Nova York: OR Books, 2012.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BRAGA, Rodrigo. *Entrevista com Rodrigo Braga*, 2008. Disponível em:
<<http://www.olhave.com.br/blog/?p=80>>. Acesso: 30 jun. 2015.

BUCHLOH, Benjamin. H. D. Procedimentos alegóricos: apropriação e montagem na arte contemporânea. A/E Arte & Ensaios. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA-UFRJ, ano VII, n.7, 2000.

BUREN, Daniel. Função do Museu. In: BUREN, Daniel; DUARTE, Paulo Sérgio (Ed.), *Daniel Buren: textos e entrevistas escolhidos (1967-2000)*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 2001.

BRUSCKY, Paulo. Arte Correio: Hoje a Arte é este Comunicado. In: FERREIRA, Glória. Org. *Crítica de Arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

CAMPBELL, Brígida; TERÇA-NADA, Marcelo. *Intervalo, Respiro, Pequenos Deslocamentos: ações poéticas do Poro*. São Paulo: Radical Livros, 2011.

CANALE, Gabriela. Tabebuias: Cozinhas experimentais. Museu e cozinha — Modos de resistência. In: MARTINS, Júlio (Org.). *Modos de usar*. Vitória: MAES, 2015.

CAPRA, Fritjof. *Vivendo redes. O tempo das redes*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CHIPP, Herschel Browning. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

DEBORD, Guy. Textos publicados na web: *Theory of the Dérive, Perspectives for Conscious Alterations in Everyday Life*, de 1960; *Preliminary Problems in Constructing a Situation, Action in Belgium Against the International Assembly of Art Critics*, de 1958; *Manifesto, Internacional Situacionista*, de 1960. Disponível em: <www.situacionists.org>. Acesso em: 14 abr. 2014

DOESBURG, Theo van. *1º Manifesto De Stijl* (1918). Disponível em: <https://www2.gwu.edu/~art/Temporary_SL/177/pdfs/DeStijl.pdf>. Acesso em 28 set. 2016.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Introdução: rizoma. In: *Mil platôs*. São Paulo: Editora 34, 1995.

DUCHAMP, Marcel. *Ressonances du ready-made: Duchamp entre avant-garde et tradition*. Nîmes: Jacqueline Chambon, 1989.

DUCHAMP, Marcel. *Kant after Duchamp*. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology, 1996.

DUCHAMP, Marcel. O ato criador. In: BATTCOCK, Gregory (Org.). *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

- DUNCAN, Carol. *Civilizing Rituals: inside public art museums*. London: Routledge, 1995; Duncan, C. The art museum as ritual. In: PREZIOSI, Donald (Ed.). *The art of art history: A critical anthology*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- FERREIRA, Glória; CONTRIM, Cecília (Org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- FIGUEIREDO, Luciano (Org.). *Hélio Oiticica: a pintura depois do quadro*. Rio de Janeiro: Silvia Roesler Edições de Arte, 2008.
- FINKELPEARL, Tom. *Dialogues in Public Art*. Massachusetts: The MIT Press, 2000.
- FLEW, Terry. *New media: An introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- GANZ, Louise; SILVA, Breno. *Lotes vagos: expansões, ação coletiva de ação urbana experimental*. Belo Horizonte: PMBH, 2011.
- GOMES, Graziela Marcheti. Uma escuta para a finitude: ensaio sobre RIO OIR de Cildo Meireles. 2015. Dissertação. (Mestrado em Psicologia Social) – Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.
- GOMES Jr, Guilherme Simões. Vidas de artistas: Portugal e Brasil, In: *Revista brasileira de ciências sociais*, Lisboa, v. 22, n. 64, 2007.
- GRECO, Alberto. *Manifiesto Dito del Arte Vivo* (1962). Disponível em: <http://es.wikipedia.org/wiki/Alberto_Greco>. Acesso em: 15 dez. 2015.
- GROYS, Boris. A genealogy of participatory art. In: FRIELING, Rudolf (Org.). *The Art of Participation – 1950 to now*. San Francisco: San Francisco Museum of Modern art, 2008.
- HELGUERA, Pablo; HOFF, Mônica. *Pedagogia no campo expandido*. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do MERCOSUL, 2011.
- JACKSON, Shannon. What is the social in social practice?: comparing experiments in performance. In: DAVIS, Tracy C. *Performance Studies*. New York: Cambridge Press, 2008.
- JACQUES, Paola Berenstein. *Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.
- JACQUES, Paola Berenstein (Org.). *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- KINCELER, José Luiz. Vinho Saber: arte relacional em sua forma complexa. In: *Da Pesquisa*, Revista da investigação em artes, v. 2, n. 2. Florianópolis, 2006.
- KINCELER, José Luiz. *Orocongo saber e o coletivo LAAVA – Uma plataforma de desejos compartilhados*. Florianópolis: ANPAP, 2009.

KINCELER, José Luiz; SILVA, Leonardo Lima da; PEDEMONTE, Francis Albrecht. *Arte Coletiva: o Coletivo LAAVA como uma plataforma de desejos compartilhados*, 2009. Inédito. (Trecho retirado do artigo Arte Colaborativa: O Coletivo LAAVA, fornecido pelos autores).

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. In: *Arte e Ensaios*, n. 17, Rio de Janeiro: PPGAV/EBA/UFRJ, 2008.

KWON, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity. In: *Arte & Ensaios 17. Temáticas*. Tradução de Jorge Menna Barreto. PPGAV/EBA/UFRJ, 2008.

LACY, Suzanne. *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. New York: Bay Press, Incorporated, 1995.

LADDAGA, Reinado. *Estética de la Emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006.

LONGONI, Ana. Vanguardia y revolución, ideas-fuerza en el arte argentino de los 60/70. In: *Revista Brumaria*, n.8, 2007. Disponível em: <<http://arte-nuevo.blogspot.com.br/2007/07/vanguardia-y-revolucin-ideas-fuerza-en.html>>.

Acesso em: 17 maio 2016.

LEIRIAS, Ana Gabriela. Novas cartografias on line, arte contemporânea e outras geografias/New Online Cartographies, Contemporary Art and Other Geographies. In: *Geograficidade*, v. 2, pp. 115-133, São Paulo, 2012.

LICHTENSTEIN, Jaqueline (Org.). *A Pintura – O mito da pintura*. Vol. 1. São Paulo: Ed. 34, 2004.

LIPPARD, Lucy R.; CHANDLER, John. A desmaterialização da arte. In: *Arte & Ensaios*, n. 25. Rio de Janeiro: PPGAV/EBA/UFRJ, 2013.

MEIRELES, Cildo. *Entrevistas*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.

MESQUITA, André Luiz. Insurgências poéticas: arte ativista e ação coletiva (1990-2000). 2008. 213f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008.

OLIVEIRA, Luiz Sérgio de. *O artista, homem do mundo*. Belém: ANPAP, out. 2013.

OLIVEIRA, Luiz Sérgio de. O despejo do artista. In: *Concinnitas*, Rio de Janeiro: UERJ, v. 2, n. 19, dez. 2011.

OITICICA, Hélio. Bases fundamentais para uma definição do parangolé. In: *Arte em revista*, v. 5, pp. 39-44, Rio de Janeiro, Centro de Arte Hélio Oiticica 1964.

OPAVIVARÁ!. Disponível em: <<http://opavivara.com.br/>>. Acesso em: 5 maio 2015.

OPAVIVARÁ!. Disponível em: <<http://opavivara.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 19 maio 2015.

PEDROSA, Mário. Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica. In: PEDROSA, Mário. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

PEIRCE, Charles S.; HOUSER, Nathan. *The essential Peirce: selected philosophical writings*. Indiana: Indiana University Press, 1998.

PORTUGAL, Ana Catarina. *O pensamento de Joseph Beuys e seus aspectos rituais em ação*. Dissertação (Mestrado em História Social) – Departamento de História. PUC-Rio. Rio de Janeiro, 2006.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2005.

RAPOSO, Paulo. Artevismo: articulando dissidências, criando insurgências. In: *Cadernos de Arte e Antropologia*, v. 4, n. 2, Salvador: UFBA, 2015.

ROBINS, K. Tradition and translation: national culture in its global context. In: CORNER, J. and HARVEY, S. (Org.). *Enterprise and Heritage: Crosscurrents of National Culture*. Londres: Routledge, 1991.

RODRIGUES, Luzia Gontijo. Fluxus e Museus: Inadequação, humor e utopia. In: *Revista ArteFilosofia*, Ouro preto: UFOP, n. 15, dez. 2013. Disponível em: <[http://www.raf.ufop.br/pdf/artefilosofia_15/\(59-72\)Luzia.pdf](http://www.raf.ufop.br/pdf/artefilosofia_15/(59-72)Luzia.pdf)>. Acesso em: 10 dez. 2015.

ROQUETTE, Maria Elisa Tosi; GIRADI, Gisele. *Debate acerca do Mapeamento Participativo como possível ferramenta ao fortalecimento da identidade indígena*. Anais do Encontro de Saberes de Territorialidades. Peru: Lima, 2013.

SALVATTI, Fabio. Davi tirando sarro de Golias: o risoativismo dos Yes Men. In: *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, v. 1, n. 26, pp. 108-127, Santa Catarina, 2016.

SCHENKEL, Camila Monteiro. *Grupos de artistas e reconfigurações no papel do autor ao longo do século XX*. Belém: ANPAP, 2013.

SILVA, Gabriela Saenger. *Arte em partilha: práticas artísticas, colaborativas e participativas na arte contemporânea*. 2014. Dissertação. (Mestrado em Artes Visuais) – Programa de pós graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2014.

THOMPSON, Nato. Living as Form. In: *Socially Engaged Art from 1991-2011*. New York: Cambridge, Creative Times Book, MIT Press, pp. 16-34, 2012.

TRAVISANI, Tatiana Giovannone. *Redes e cidades em redes*. 2013. 165 f. Tese. (Doutorado em Poesia Visual) – Escola de Comunicação e Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

TRIPP D. *Pesquisa-ação: uma introdução metodológica*. Educação e Pesquisa [periódico na Internet]. 2005, Set-Dez. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/ep/v31n3/a09v31n3>>. Acesso em: 28 set. 2016.

TUNGA. *Bombsite* (Bomb Magazine), New York, 2002. Entrevista concedida a Simon Lane. Disponível em: <<http://bombmagazine.org/article/2442/>> Acesso em: 28 set. 2016.

VASCONCELLOS, Maria José Esteves de. *Pensamento sistêmico: o novo paradigma da ciência*. São Paulo: Papyrus, 2003.

WIPO, U.S. *International Search Authority*, International Preliminary Report on Patentability mailed. Jun. 24, 2006 in International Patent. Disponível em: <http://www.wipo.int/wipolex/es/text.jsp?file_id=206675>. Acesso em: 20 set. 2016.